Die deutsche Gespenstergeschichte in der Zeit der Spätaufklärung und der Romantik (1787—1820)

Lorenz Freiherr von Stackelberg

München 1982

DIE DEUTSCHE GESPENSTERGESCHICHTE IN DER ZEIT DER SPÄTAUFKLÄRUNG UND DER ROMANTIK (1787 - 1820)

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie
an der Ludwig-Maximilians-Universität
zu München

vorgelegt von
Lorenz Freiherr von Stackelberg
aus Bad Reichenhall

München 1982

Referent: Prof. Dr. Günter Niggl
Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Frühwald

Tag der mündlichen Prüfung:
16.02.1983

1. Zur Problemstellung S. 1

2. Historischer Kontext 6

2.1. Zur Situation der Gespenstergeschichte im Untersuchungszeitraum 6

2.2. Außerliterarische Gespenster 10

2.2.1. Die Tradition des Aberglaubens 10

2.2.2. Die Rolle des Logenwesens 15

2.2.3. Irrationalismus und Wissenschaft 21

2.3. Literarisch-wissenschaftliche Fehden - der "Beweis" als Vorform der Gespenstergeschichte 29

2.4. Der Autor als Repräsentant seiner Zeit 39

2.4.1. Stellung zum Gegenstand 39

2.4.2. Literaturtheoretische Ansätze 55

3. Die Gespenstergeschichte in ihrer literarischen Tradition 67

3.1. Vorläufer/Abhängigkeiten 67

3.2. Indirekte Einflüsse 75

4. Realisation I: Die Entstehungsphase 80

4.1. Die rationalistische Gespenstergeschichte: Okkultistischer Betrug 81

4.1.1. Stoff: Aktuelle Details 81

4.1.2. Paradigmatische Motivik in Schillers "Geisterseher" 89

4.1.2.1. Das erklärte Übernatürliche 89

4.1.2.2. Der Schwarmgeist als Opfer 93

4.1.2.3. Der Magier als Intrigant 97

4.1.3. Konstitutive Ausformung des Typs 101

4.1.3.1. Wandlungen des Magiers: Vom Gelegenheitspsychologen zum Marionettenspieler 102

4.1.3.2. Das Opfer als Puppe 115

4.1.3.3. Rollengespenster: Von der vermummten Gestalt zum Doppelgänger 123

4.1.3.4. Die Emanzipation der Technik 128

4.2. Die übernatürliche Gespenstergeschichte: "Vorzeitliche" Wunder 138

4.2.1. Stoff: Das Mittelalter als Alibi 139

4.2.2. Paradigmatische Motivik bei Christian Heinrich Spieß 148

4.2.2.1. Das echte Übernatürliche 149

4.2.2.2. Der Mensch als Unmündiger 153

4.2.2.3. Büßer und Wandler: Der Geist als Führer und Werkzeug 163

4.2.3. Konstitutive Ausformung des Typs 168

4.2.3.1. Annäherung an das Märchen 168

4.2.3.2. Epigonale Ausgestaltung der Spieß'schen Büßer/Wandler-Thematik durch Joseph Alois Gleich 172

5. Realisation II: Weiterentwicklungen/Neuansätze 184

5.1. Die rationalistische Gespenstergeschichte: Familien-Magie und Geister-Satirik 184

5.1.1. Die Geschichten Apels, Launs und Zschokkes 185

5.1.1.1. Das Motiv des erklärten Übernatürlichen: Konformität 185

5.1.1.2. Stofflicher Kontext: Reduktion von Milieu und Intrige 190

5.1.2. Contessas "Schatzgräber" als Schlußpunkt: Die Varianten überschneiden sich 196

5.1.2.1. Stoff: Liebesgeschichte 196

5.1.2.2. Motivik: Insinuierter Rationalismus 198

5.1.2.2.1. Der Intrigant 198

5.1.2.2.2. Der Schwarmgeist als Opfer 200

5.1.2.2.3. Das Übernatürliche 201

5.1.3. Jean Paul: Die Ratio unterliegt 204

5.1.3.1. Die Ohnmacht des Intriganten 204

5.1.3.2. Spuk aus dem Unterbewußten 207

5.2. Die übernatürliche Gespenstergeschichte: Zwischen wissenschaftlichem Okkultismus, Märchen und Phantastik 209

5.2.1. Distanzierter Fiktionsraum: Das Spiel mit Moral und Realität 210

5.2.1.1. Die Weiterentwicklung der spätaufklärerischen Version: Wandler-Thematik und "christliche Magie" bei Fouqué 210

5.2.1.1.1. Die Köhlerfamilie 214

5.2.1.1.2. Der böse Geist im Walde 218

5.2.1.2. Der Neuansatz Ludwig Tiecks: Das Ende der Realität im "Blonden Eckbert" 224

5.2.1.3. Contessas "Meister Dietrich": Insinuierte Metaphysik 231

5.2.1.4. Kleists "Bettelweib von Locarno": Beglaubigter Irrationalismus 236

5.2.2. Unmittelbarer Fiktionsraum: Der Spuk rückt näher 240

5.2.2.1. Die Neubestimmung der spätaufklärerischen Version: Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten" 241

5.2.2.2. Die Heterogenität des Übernatürlichen: Das "Gespensterbuch" von Apel und Laun als Kompendium 245

5.2.2.2.1. Stoffe: Von allem etwas 246

5.2.2.2.2. Vorahnungs-Motiv 251

5.2.2.2.3. Erscheinungs-Motiv 256

5.2.2.2.4. Wandler-Motiv 258

5.2.2.3. Realistik und Irrationalismus bei E.T.A. Hoffmann 267

5.2.2.3.1. Spuk im Alltag: "Ritter Gluck" 267

5.2.2.3.2. Der transponierte Wandler: "Die Elixiere des Teufels" 269

5.2.2.3.3. Ungreifbares Verhängnis: "Das Majorat" 273

5.2.2.3.4. Der Intrigant als Gott: "Der Magnetiseur" 275

6. Schlußbemerkung 280

7. Anmerkungen 289

8. Anhang 327

8.1. Inhaltsangaben 327

8.2. Bibliographie 348

8.2.1. Primärliteratur 348

8.2.2. Sekundärliteratur 354

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546827_0001

1. Zur Problemstellung

Die Wahl des antiquierten Terminus "Gespenstergeschichte" mag angesichts der in den letzten Jahren geradezu zur wissenschaftlichen Mode gewordenen Beschäftigung mit derartigen Stoffen verwundern, bezeichnet er doch nichts weniger als ein exakt definierbares Genre. Sieht man im übrigen von der Erzählung einmal ab, so findet sich diese spezielle Thematik ebenso im Drama, etwa bei Shakespeare (Hamlet, Macbeth), oder auch bei Andreas Gryphius (Katharina von Georgien, Carolus Stuardus), um nur zwei Autoren zu nennen. In der Lyrik könnte man Goethes "Erlkönig", die "Braut von Korinth" oder Bürgers "Lenore" anführen. Auch in der Oper gibt es übernatürliche Elemente (Marschners "Vampir", Wagners "Fliegender Holländer"). Gleichzeitig wird in dieser beliebigen Auswahl bereits die Heterogenität der Phänomene deutlich, die sich im breiten Assoziationsrahmen des Begriffs "Gespenst" ansiedeln lassen. Den Gegenstand in knapper Form zu bestimmen, erweist sich als hoffnungsloses Unterfangen.

Eine Typologie zu erstellen, ist das erste Hauptziel der vorliegenden Untersuchung, und daraus ergibt sich die Notwendigkeit, quasi zum Anfangspunkt zurückzugehen und den größten gemeinsamen Nenner zu wählen. Die berühmten Kategorien Todorovs aus seiner "Theorie der fantastischen Literatur"[1] erweisen sich hier bereits als zu speziell, außerdem zu sehr an den individuellen Leser gebunden. "Gespenstisch" etwa einseitig mit "übernatürlich" gleichzusetzen würde bedeuten, daß die vor allem am Ende des 18. Jahrhunderts verbreiteten Texte, in denen eine Art von technischer Magie die Hauptrolle spielt, nicht ihrer Bedeutung gemäß berücksichtigt werden könnten. Der von Klaus Kanzog vorgeschlagene Begriff "Unheimliche Geschichte"[2] wie-

derum erscheint seines primär darstellungstechnischen Bezugs wegen einem motivgeschichtlichen Blickwinkel nicht angemessen, außerdem fallen auch diejenigen Ritter- und Räubergeschichten, die nichts mit Gespenstern zu tun haben, unter diese Rubrik.

Gegenstand der vorliegenden Untersuchung soll also eine relativ weit aufgefaßte, motivbedingte Sonderform der Erzählprosa sein, die in erster Linie dadurch definiert ist, daß das vermeintlich oder wirklich Über- bzw. Außernatürliche einen hohen Stellenwert einnimmt, wobei es sich von selbst versteht, daß in diesem Zusammenhang auch Werke zu berücksichtigen sind, die allein schon von ihrer Länge her eher die Bezeichnung "Roman" verdienen. Nicht einbezogen werden soll dagegen der Bereich des Märchens, der sich oft mit dem der Gespenstergeschichte überschneidet, wobei die Grenzen fließend sind. Eine überzeugende Abgrenzungsmöglichkeit hat hier Hans Lüthi mit seinem Begriff der "Eindimensionalität"[3] gefunden, ein Kriterium, das etwa im Märchen "Einer der auszog, das Fürchten zu lernen" erfüllt ist, nicht aber in der Geschichte "Die Entführung" aus den "Volksmärchen" von Musäus; ein Text der im Verdacht steht, eine Eigenschöpfung des Herausgebers zu sein[4]. Wie hier ist die Frage der historischen Überlieferung bei zahlreichen Texten nicht geklärt. Weiterhin spielt die Haltung des Autors zum Wahrheitsgehalt seiner Geschichte eine wichtige Rolle, denn völlig ernst gemeinte Berichte und Beschreibungen, die nicht literarisch überformt sind, waren zu keinem Zeitpunkt selten. Das Verhältnis dieser "Tatsachenberichte" zu den literarischen Arbeiten ist allerdings mitunter recht problematisch, weil auch hier die Übergänge oft nicht eindeutig auszumachen sind - nicht zuletzt deshalb, weil ein wichtiges Stilmittel der Gespenstergeschichte in ihrer Wahrheitsfiktion liegt. Zeitgenössische und gegenwärtige Leser dürften den Großteil dieser Texte völlig

verschieden rezipiert haben bzw. rezipieren. Gegenüber Todorov wäre hier beispielsweise einzuwenden, daß er den Magnetismus dem "instrumentalen Wunderbaren" unterordnet und literarische Texte, die sich damit befassen, als eine Art frühe Science Fiction ansieht[5] - ein Standpunkt, der für das beginnende 19. Jahrhundert kaum zutreffen dürfte.

Damit wären wir beim zweiten Schwerpunkt angelangt: dem historischen Kontext. Um Mißverständnisse zu vermeiden: Versucht wird zur weiteren Eingrenzung und Darstellung des Genres eine Analyse der Wechselbeziehungen zwischen dem literarischen Produkt und seinem inner- und außerliterarischen Umfeld; d.h. in erster Linie dem Stellenwert des "Gespenstischen" in Realität, Theorie und Fiktion. Um den allein schon vom Material her überaus breit angelegten Rahmen der Arbeit nicht zu überschreiten, soll von weiterführenden Fragestellungen sozial- bzw. literaturpsychologischer Art weitgehend abgesehen werden.

Das hier umrissene Verfahren bietet sich an, weil zum einen einer Blütezeit des Gespenstergenres auch eine verstärkte Beschäftigung mit dem Übersinnlichen auf außerliterarischem Gebiet entspricht (Geisterroman/Logenwesen, Neoromantik/Spiritismus[6]), zum anderen die erste regelrechte Welle von Geisterromanen am Ende des 18. Jahrhunderts infolge der Ausbildung eines Massenpublikums und des daraus resultierenden Typs des Bedarfs- und Erfolgsschriftstellers direkt auf einen vorherrschenden Lesegeschmack zurückgeführt werden kann.

Der Untersuchungszeitraum - Spätaufklärung und Romantik - ist umfangreich, doch umfaßt er eine Entwicklungsphase des Genres, die in sich mannigfaltige Verflechtungen aufweist und deren Ende einen deutlichen Schluß- und Höhepunkt markiert, an den - unter anderen Voraussetzungen - erst in der Neoromantik oder deutschen Décadence literarisch angeknüpft wird. Diese chronologi-

sche Vorgabe bedingt eine besonders rationelle Vorgehensweise, denn es ist schon aus quantitativen Gründen nicht möglich, sämtliche im Zeitraum 1787 - 1820 erschienenen Gespenstergeschichten zu berücksichtigen. Das keineswegs vollständige Verzeichnis bei Goedeke, das allerdings das Gesamtgebiet des Schauerromans umfaßt, erstreckt sich über 39 Seiten[7]. Zum anderen sind viele dieser Bücher heute kaum noch aufzutreiben[8]. Es erschien daher zweckmäßig, in erster Linie die Erfolgstitel der bekanntesten Autoren, die ihrerseits wieder Gegenstand der Nachahmung wurden, heranzuziehen und den dadurch gewonnenen Kanon mit Texten, deren Einbezug in erster Linie durch ihre Greifbarkeit bestimmt war, stichprobenartig zu ergänzen. Ebenso kann es nicht das Ziel der vorliegenden Untersuchung sein, Art und Stellenwert übersinnlicher Elemente im Werk wissenschaftlich gut erschlossener Autoren der hochliterarischen Ebene minuziös zu analysieren; vielmehr ist unter dem gewählten Blickwinkel danach zu fragen, was diese Schriftsteller zur Weiterentwicklung der Gespenstergeschichte beigetragen haben.

Der literarische Gesamtkomplex, dem der zu untersuchende Bereich entstammt, war unter den Schlagwörtern "Schauerroman" und "Literarische Phantastik" bereits Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Arbeiten. Während ältere Untersuchungen aus den Anfängen der Trivialliteraturforschung (Appell[9], Müller-Fraureuth[10]) sich ihrer pauschalen Polemik wegen als wenig brauchbar erweisen, wird die Gespenstergeschichte in neueren Studien entweder innerhalb des Gesamtgebiets "Trivialliteratur" betrachtet, wo sie einen verschwindend geringen Raum einnimmt (Marion Beaujean[11], Martin Greiner[12], Gerhard Sichelschmidt[13]), dem "Unheimlichen Roman" untergeordnet und primär darstellungstechnisch analysiert (Garleff Zacharias-Langhans[14]), wobei

Art und Stellenwert des Übernatürlichen kaum beachtet werden, oder im Rahmen der europäischen Phantastik-Diskussion hinsichtlich ihrer Einzelelemente sowie der in ihnen angelegten Rezeptionsmöglichkeiten untersucht - bisher allerdings vorwiegend anhand der Texte der Décadence sowie vereinzelt an Autoren der Romantik[15]. Es kommt daher im folgenden vor allem darauf an, den gewählten Blickwinkel konsequent beizubehalten, d.h. mitunter auch Texte als "Gespenstergeschichte" anzusehen, die sich ebensogut unter einer anderen Rubrik zusammenfassen ließen, wie z.B. den Geheimbundroman - soweit er gespenstische Elemente enthält.

Durch die gattungsgeschichtliche Anlage der vorliegenden Arbeit bedingt wird es sich nicht vermeiden lassen, manches längst Bekannte nochmals kurz zu streifen; im übrigen erfordert die Seltenheit der meisten älteren Trivial-Texte ein gewisses Maß an deskriptiven Passagen.

Die Auswahl erfolgte rein nach thematischen, nicht nach ästhetischen Kriterien, wenn auch die Relation Trivialroman/kanonisierte Literatur keineswegs unbeachtet bleiben soll. Dabei erweist es sich aus Gründen der Übersichtlichkeit als sinnvoll, nach der Rekonstruktion des historischen Kontextes des Genres zunächst die erste Welle der Gespensterliteratur im Zusammenhang zu betrachten, weil sie vor der Jahrhundertwende ein wesentlich homogeneres Bild bietet als danach. In einem zweiten Schritt sollen anschließend die Weiterentwicklungen getrennt dargestellt werden; dabei werden insbesondere weniger bekannte Autoren ausführlich zu berücksichtigen sein. Auf die ebenso umfangreiche wie im wesentlichen erforschte Literatur der Romantik wird nur dort eingegangen, wo sie von innovatorischer Bedeutung ist. Stofflich-motivische sowie darstellungstechnische Anklänge oder Zusammenhänge indes werden punktuell aufgezeigt.

2. Historischer Kontext

2.1. Zur Situation der Gespenstergeschichte im Untersuchungszeitraum

Wie eingangs bereits erwähnt, gibt es das Motiv des Übernatürlichen auch in Drama und Lyrik; gleichzeitig ist zu bemerken, daß es an keinen bestimmten Zeitraum gebunden ist. Man denke etwa an die Geisterzitationen in der Odyssee, an Phlegons "Braut von Amphipolis" (die eine der Anregungen für Goethes "Braut von Korinth" darstellte), überhaupt an das Heer der griechischen Geister wie Lamien, Empusen, Striges; auch an die Hexe von Endor im Alten Testament wäre hier zu erinnern. Die Gespenstergeschichte ist also keine Erfindung des 18. Jahrhunderts. Trotzdem läßt sich feststellen, daß ihre Stoffe und Motive in den 80er und 90er Jahren erstmalig ein breiteres Interesse unter den Autoren der Erzählprosa finden, so daß es möglich erscheint, den Beginn der endgültigen Ausbildung (und im folgenden raschen Verbreitung) des Typs dort anzusetzen[1]. Ältere Texte gehören zumeist entweder der Ebene des Märchens an oder haben als Tatsachenberichte zu gelten. Sieht man von den "Volksmärchen" der Musäus und Naubert (1782 - 87) ab, dann ist Schillers "Geisterseher"[2] chronologisch gesehen im Sinne der vorliegenden Untersuchung wohl einer der ersten deutschen literarischen Prosatexte, der einem magischen Apparat breiteren Raum gewährt. Er erschien in den Jahren 1787 - 1789. Gleichzeitig hatte bereits Leonhard Wächter in seinen "Sagen der Vorzeit"[3], erschienen ab 1787, magische Ingredienzien verwendet. Bei diesen Texten handelt es sich nicht um Sagen im Wortsinn, sondern um mit dem Mantel der Authentizität verbrämte Ritterromane (als deren "Vater" man ihn mit einigem Recht bezeichnen

kann[4]), in denen das Übernatürliche einen Teil des mittelalterlichen Lokalkolorits darstellt.

Diese beiden Autoren markieren also ziemlich exakt den Anfangspunkt einer regelrechten Welle von Geschichten, denen - allgemein gesprochen - in erster Linie eine gewisse Aufgeschlossenheit den Phänomenen des Übersinnlichen gegenüber gemeinsam ist. Ihre Stoffe und Motive konstituieren dabei einen Fundus, dessen einzelne Elemente sowohl in die Literatur der Romantik Eingang fanden als auch, auf niederer literarischer Ebene, abgewandelt bzw. weiterentwickelt bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts fortbestanden, wo sie allmählich durch den Kriminal- bzw. Abenteuerroman der Sue, Dumas und deren Nachfolger abgelöst wurden[5]).

Diese Entwicklung ist vor dem Hintergrund eines sich rasch ausweitenden Literaturmarktes zu sehen, wie es ihn vorher nicht gab. An belletristischen Titeln sind insgesamt verzeichnet:

1750 - 1760	:	73
1761 - 1770	:	189
1771 - 1780	:	413
1781 - 1790	:	907
1791 - 1800	:	1623 (6)

Während der napoleonischen Zeit gab es gewissermaßen eine Atempause[7]), nach 1815 indes stiegen die Zuwachsraten wieder sprunghaft an. Berücksichtigt man weiters, daß der prozentuale Anteil der Romane am Gesamtbüchermarkt von 2,65% im Jahre 1740 auf fast 12% im Jahre 1800 anwächst[8]), so wird deutlich, daß sich - gleichgültig ob die Statistik bis zum Komma zutrifft - seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ein neues Lesepublikum ausgebildet hat, dessen Bedürfnissen zunehmend Rechnung

getragen wird. Denn es ist in erster Linie der kommerzielle Erfolg von Büchern wie Schillers "Geisterseher" oder den Romanen von Christian Heinrich Spieß, der die Flut von Nachahmern auf den Plan ruft. Gespenstisches kommt literarisch in Mode, und es erhebt sich damit die Frage nach dem Rezipienten derartiger Literatur sowie dessen Einstellung zum Gegenstand seiner Lektüre.

Doch wer stellt das Gros dieser Leser? Von einem klassenlosen oder alle Klassen umfassenden Publikum kann nicht die Rede sein. Das liegt - neben dem noch keineswegs ausgerotteten Analphabetentum - zunächst an der Literatur selbst. Denn obwohl sie sich in verschiedener Hinsicht als Bedarfslektüre bezeichnen läßt, kann man sie mit der modernen Trivialliteratur des 20. Jahrhunderts nur eingeschränkt vergleichen. Statt der anonymen Serienschreiber von heute waren es damals zumeist ausgeprägte Dichterpersönlichkeiten, die zum Teil über eine verblüffende Bandbreite verfügten[9]. Am wichtigsten ist jedoch die Tatsache, daß es sich bei ihren Werken um ausgesprochene Luxusartikel handelte: Die Bücher entstanden in reiner Handarbeit und wurden oft von berühmten Künstlern illustriert (z.B. Ramberg oder Chodowiecki); erst mit der Einführung der Zylinderdruckpresse in Deutschland im Jahre 1823 wurde das Herstellungsverfahren entscheidend rationalisiert[10].

Die neue Unterhaltungsliteratur war damit in erster Linie den finanziell Starken zugänglich und wurde so folgerichtig auch bald zu einer Art Statussymbol. Personen wie Zschokkes literarisch gebildeter Bauer[11], Jung-Stillings lesender Dorfschullehrer[12], oder auch der Vater Ludwig Tiecks, ein Seilermeister, der eine gut bestückte Bibliothek besaß, blieben bis auf weiteres die große Ausnahme. Abhilfe schufen die am Ende des 18. Jahrhunderts entstehenden Leihbibliotheken, die den

Luxus des Lesens auch für etwas weniger Betuchte erschwinglich machten, doch waren auch hier Beiträge bzw. Leihgebühren zu entrichten, die von vielen potentiellen Benutzern nicht aufgebracht werden konnten[13]. So gibt es das rein belletristisch orientierte Sortiment mit wenigen Ausnahmen erst in der Restaurationszeit; vorher dominiert die enzyklopädische Leihbibliothek, die in erster Linie Sachliteratur für ein aufgeklärtes Publikum bereitstellte[14]. Daher erscheint es wenig erstaunlich, "daß es vorzugsweise der wissenschaftlich gebildete Teil des Publikums war, welcher die Leihbibliotheken frequentierte ..."[15]. Wichtigste Ausnahme waren in diesem Zusammenhang die Dienstboten, die kulturell integriert waren und zumeist dasselbe wie ihre Herrschaft lasen[16]. Die Trennung und damit der diskriminierende Begriff der "Dienstbotenlektüre" entsteht erst im Laufe des 19. Jahrhunderts.

Mangelnde Auflagenziffern, das Fehlen des Copyrights mit dem daraus resultierenden Verfahren des Raubdrucks sowie die Unmöglichkeit, die Frequenz eines Leihbibliotheksbuches im Nachhinein noch zu bestimmen, lassen eine nähere - vor allem quantitative - empirische Eingrenzung der Leserschaft undurchführbar erscheinen[17]. Festzuhalten bleibt demnach in erster Linie, daß es sich für den Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit bei den Rezipienten der populären Gespensterliteratur hauptsächlich um die finanziell leistungsfähigen Schichten, in erster Linie das sich emanzipierende Bürgertum sowie die intellektuelle Elite handelt; die Angehörigen der unteren Schichten spielen zunächst nur eine untergeordnete Rolle, auch wenn sich ihr Anteil allmählich vergrößert. Welche Art der Unterhaltung suchten und fanden diese Leser beim literarischen Spiel mit dem Irrationalen?

Dieses Problem wird sich aus heutiger Sicht kaum mit letzter Gültigkeit lösen lassen; eine Annäherung kann jedoch von zwei Seiten erfolgen: Zum einen durch die Analyse der Texte selbst, wobei danach zu fragen sein wird, welche Aspekte des Gespenstischen behandelt werden und in welcher Art und Weise das geschieht, zum anderen durch den Versuch einer Eingrenzung der gesellschaftlichen bzw. (soweit möglich) individuellen Relevanz des Gespenstischen, d.h. nach dessen Stellenwert im täglichen Leben, um gleichsam den "Background" des potentiellen Rezipienten, der seine Aufnahme und Interpretation der entsprechenden Texte maßgeblich beeinflußt haben dürfte, zu ermitteln.

2.2. Außerliterarische Gespenster

2.2.1. Die Tradition des Aberglaubens

Auf den ersten Blick erstaunlich erscheint die Tatsache, daß die Themen des Übernatürlichen bereits in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts eine derartige Resonanz fanden, einem Zeitabschnitt, der doch eigentlich noch vom Verstandesoptimismus der Aufklärung hätte geprägt sein müssen. Indes erweist sich beim näheren Hinsehen, wie fraglich zum einen die Charakterisierung einer ganzen Epoche durch derartige Schlagworte ist, wie wenig sich andererseits Rationalismus und Aberglaube, so paradox es auch zunächst klingen mag, gegenseitig ausschließen. Vorwegzunehmen ist in diesem Zusammenhang, daß sich die äußerst unterschiedlichen Elemente,

die in verschiedener Hinsicht als "abergläubisch"[18] - im Sinne von "wider bessere Einsicht" - anzusehen sind, kaum als klar definierbare Menge darstellen.

Wie war nun der aktuelle Stand der "Aufklärung" im Untersuchungszeitraum? Abgesehen etwa von den diversen Methoden magischer Krankenheilung, den mannigfaltigen Handlungen, die ein Unglück nach sich ziehen sollen, glückbringenden Talismanen und ähnlichen Dingen, wie sie wohl im Volksglauben jeder Zeit nachweisbar sind, gibt es auch ungleich beweiskräftigere Beispiele dafür, daß der Rationalismus keineswegs gesiegt hatte. So läßt sich ein breites Interesse an Erscheinungen wie Hexerei und Geisterspuk beobachten, die sich während des gesamten 18. Jahrhunderts und auch darüber hinaus nicht selten finden. Zwar war die Zeit der Hexenprozesse mit der letzten Hinrichtung 1775 in Kempten zu Ende gegangen, doch wurde noch 1782 im reformierten Glarus eine Magd, Anna Göldin, gerichtlich verfolgt, weil sie einem Kind auf übernatürliche Weise Stecknadeln in den Leib praktiziert habe, was die Angeklagte auf der Folter auch gestand. Weil es sich gerüchtweise herumsprach, es würde ein Hexenprozeß geführt, wurde die Angeklagte als Giftmischerin verurteilt, doch ließ sich der ursprüngliche Verdacht noch aus dem Urteil herauslesen[19]. Interessant an diesem Fall ist die Tatsache, daß er sich keineswegs im untersten Milieu abgespielt hat. Erwähnenswert erscheint, daß diese Begebenheit in den literarisch-wissenschaftlichen Fehden über die Existenz von Gespenstern, auf die in 2.3. der vorliegenden Arbeit genauer eingegangen wird, von beiden Glaubensrichtungen mehrfach als "Beweis" zitiert wird.

Noch im Jahre 1836 erregte ein spektakulärer Fall ähnlicher Art in der Nähe von Neustadt in Westpreußen erhebliches Aufsehen. In einem hoffnungslosen Krankheits-

fall wurde von einem örtlichen Wunderheiler auf "Behexung" erkannt, eine Frau als Schuldige bezeichnet und von einer aufgebrachten Volksmenge "geschwemmt", d.h. einer Hexenprobe unterzogen, wobei sie ertrank[20].

Diese Form des Aberglaubens gehört jedoch insgesamt einer überwundenen Zeit an und hat kaum noch Gültigkeit für einen größeren Volksquerschnitt. Etwas anders dagegen verhält es sich mit dem Typ des Wunderheilers oder Teufelsbeschwörers, der auch im obigen Fall eine Rolle spielte. Gerade der Rationalisierungsprozeß der Aufklärung war es, der die Religion mit abergläubischen Elementen durchsetzte - Gott entwickelte sich "in der Theorie der Aufklärung zu einem gerechten Richter, dessen Entscheidungen den Regeln der menschlichen Ethik folgten"[21] - er wurde als Person gedacht, die regelrecht auftreten konnte, eine Auffassung, die beispielsweise ihren literarischen Niederschlag unter anderem in den Geistergeschichten von Christian Heinrich Spieß und Joseph Alois Gleich gefunden hat, in denen den armen Seelen, die (noch) nicht zur ewigen Ruhe eingehen können, ihr weiteres Schicksal von der "Stimme des Ewigen" verkündet wird. In logischer Konsequenz galt das gleiche auch für den Widersacher Gottes, den Teufel. Die Tradition der Teufelsbuhlschaften und - pakte blieb bis ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts recht lebendig: Noch 1784 bot ein verschuldeter Barbiergeselle aus Wesel dem Teufel brieflich einen Pakt an, während man zur gleichen Zeit in Bielefeld ohne weiteres bereit war, einen solchen Pakt für gegeben anzunehmen, wenn jemand plötzlich auf unerklärliche Weise reich geworden war[22]. An vielen Orten wurden sogenannte "Teufelsspuren" gezeigt, was ebenfalls in den Texten von Spieß und Gleich Verwendung fand. Überhaupt weist die große Popularität der Faust-Sage auf ein ungestilltes Interesse am Thema hin, und es darf zumindest bezweifelt werden, ob wirklich alle Rezipienten von deren rein phantastischem Charakter völlig überzeugt waren.

Vor diesem Hintergrund sind die zahlreichen Bannpriester und "Hexenpater" zu sehen, von denen der Pfarrer Gaßner, der wegen seines unbestrittenen Vermögens, Kranke heilen zu können, nur der bei weitem "berühmteste" war, und bei dessen Auftritten es zu regelrechten Massenaufläufen kam. So sollen in Ellwangen und Regensburg jeweils ungefähr 20 000 Patienten mit Begleitpersonal und sensationslustigen Zuschauern zusammengelaufen sein[23]. Auch der stets an Geistersehern und Wundertätern interessierte Lavater stellte bei einer Begegnung mit Gaßner fest, daß dieser kein Betrüger, sondern ein von seinen Fähigkeiten wirklich überzeugter Schwarmgeist sei[24]. Er führte seine Heilungserfolge, die er aller Wahrscheinlichkeit nach einer hypnotischen Begabung verdankte, jedoch auf die Wirkung seiner Exorzismen zurück und trug dazu bei, dem Gespenst des Teufels, das die Aufklärer verzweifelt zu begraben bemüht waren, zu neuer Aktualität zu verhelfen.

Im übrigen hielt sich auch unter den "gewöhnlichen" Geistlichen bis in die 80er Jahre die jesuitische Tradition, den Zuhörern ihrer Predigten quasi "die Hölle heiß zu machen"; so berichtet etwa Nicolai aus München von einer Predigt, die durch Teufelsgebrüll unterstützt wurde[25].

Insgesamt läßt sich zwar nicht leugnen, daß die Vorstellung einer realen Hölle allmählich an Schrecken verlor, trotzdem blieb die Bedrohung der ewigen Verdammnis, die durchaus noch ernsthaft und nicht nur in Theologenkreisen diskutiert wurde. Wie aus der großen Zahl verschiedener Sekten zu ersehen ist, schlug die Religiosität leicht in Schwärmerei um. Vor allem bei den Pietisten spielten neben den Schriften des Mystikers Jakob Böhme Gedanken alchimistischer und paracelsischer Herkunft eine nicht unerhebliche Rolle[26]. Mit ihnen

befaßte sich im Gefolge der Susanne von Klettenberg auch Goethe, obwohl er im nachhinein anmerkt, daß man sich " ... an diesen Geheimnissen mehr ergötzte, als die Offenbarung derselben hätte tun können"[27].

In diesem Punkt deutet sich bereits eine Form des Aberglaubens an, die aus tradierten Erfahrungen und zeittypischen Elementen zu neuen Inhalten gelangt und in den Kapiteln 2.2.2. und 2.2.3. der vorliegenden Arbeit etwas eingehender in Augenschein genommen werden soll. Aber auch Spukhäuser und ruhelose Tote gehörten nicht einer überwundenen Vergangenheit an, ganz im Gegenteil! Von einer frommen Frau in Augsburg wurden 1773 zwei Geister, die längere Zeit mit ihr in Kontakt gestanden hatten, "erlöst"[28]. Ähnliches spielte sich auch in Heidelberg ab:

> (Dort wird) ... 1782 ein Geist auf sein Verlangen durch drey Messen und eine Wallfahrt ... erlöset. Er geht schon 101 Jahr in einem Hause um, und hat eine arme Person, die das Geld zur Zahlung der Messen in Mannheim gebettelt hat, um seine Erlösung auf diese Art angeflehet (29).

Desgleichen war auch die oft erwähnte "Weiße Frau" bekannt als Vorbote von Todesfällen. Sie zeigte sich angeblich im Berliner Schloß, aber auch in London, Kopenhagen und Stockholm und stieß allem Anschein nach auf soviel Anteilnahme, daß die "Berlinische Monatsschrift" 1783 in zwei wissenschaftlich-akribischen Artikeln auf das Phänomen einging[30].

Insgesamt erscheint es zwar so, als ob die mehr mythischen Elemente des Volksaberglaubens gewissermaßen auf dem Rückzug waren, ebenso wie frühere Formen des Hexenwahns, jedoch wagte es kaum jemand, Phänomene wie die Existenz des Teufels oder spukende Tote gänzlich zu

leugnen. Es läßt sich daher feststellen, daß zumindest für das Kleinbürgertum des 18. Jahrhunderts "der Aberglaube keineswegs ein Survival ..., sondern ein normaler Bestandteil seiner Denk- und Glaubenswelt" (war)[31], sich seine Tradition noch recht ungebrochen darstellt. Wie das Verhalten des Magistrats von Glarus im eingangs geschilderten Behexungsfall andeutet, waren es aber nicht nur die unteren Schichten, die derartigen Vorstellungen anhingen. Als krasses Beispiel dafür, daß auch gebildetere Kreise davon nicht frei waren, läßt sich eine oft zitierte, 1799 in Berlin erschienene Abhandlung anführen, in der allen Ernstes festgestellt wird, es sei juristisch als Beweis zu werten, wenn ein Mordopfer nach seinem Tode wieder auf der Welt erscheine und seinen Mörder angebe[32].

Waren die unerbittlichen Vertreter vor allem der Berliner Aufklärung also wirklich repräsentativ für ihre Schicht? In diesem Zusammenhang kann eine so gut wie alle sozialen Klassen betreffende, für das ausgehende 18. Jahrhundert typische Zeiterscheinung nicht unerwähnt bleiben: Das Geheimbundwesen.

2.2.2. Die Rolle des Logenwesens

Kann das Freimaurer- und Logenwesen wegen seines Drangs zum engen freundschaftlichen Zusammenschluß eine direkte Beziehung zum pietistischen Konventikeltum auch kaum verleugnen, so war es, in den 30er Jahren des 18. Jahrhunderts entstanden, doch zunächst eine durchaus aufklärerisch-rationalistische Angelegenheit: Zu den angestrebten Zielen gehörten Toleranz und Kosmopolitismus, Gleichheit aller Mitglieder. Erste Anstöße kamen aus England, wie sich überhaupt dessen Einfluß, vor allem auf die Mittelschicht, mehr und mehr vergrößerte, während die Oberschicht weiterhin nach Frankreich ausgerichtet blieb.

Das Logenwesen machte sich jedoch bald von England unabhängig. In Frankreich und Deutschland kam es zu Sonderentwicklungen, und die ganze Bewegung geriet "... in ein ausgesprochen geheimnisvolles Fahrwasser"[33]. Waren zunächst nur Männer zugelassen gewesen, so begann man in Frankreich bald, auch Frauen aufzunehmen. Die Rangfolge der Mitglieder nicht nach Stand, sondern nur nach persönlicher Tüchtigkeit stieß beim Adel nicht auf Gegenliebe; man führte den Ursprung der Maurerei auf die Ritterorden der Kreuzzüge zurück und gelangte so zum Hochgradsystem[34]. In Deutschland verknüpfte sich die Maurerlegende mit den Tempelrittern und stellte so im außerliterarischen Bereich eine weitere Verbindung zum Mittelalter her, das ja durch die Pflege der mystischen und alchimistischen Literatur in pietistischen Kreisen nie ganz aus der Mode gekommen war. Diese neue Hierarchie zog neben schwärmerisch veranlagten Naturen zwangsläufig auch Schwindler an, da sich mit dem Grad- und Titelwesen leichtes Geld machen ließ[35]; die Schleier des Geheimnisvollen wurden immer undurchsichtiger, bald schrieb man den Logenoberen - teils auf ihr eigenes Betreiben, teils von Seiten des ausgeschlossenen Volkes - verschiedene magische Kräfte zu. Dem Hochstapler Johann Samuel Leuchten gelang es, 1763 in Jena unter dem Namen eines Georg Friedrich von Johnson die Legende eines "höchsten wahren und verborgenen Großkapitels der ganzen Welt" glaubhaft zu machen, sich als dessen "Großprior" einzuführen und eine Zentralisierung des deutschen Logenwesens in Angriff zu nehmen. Er wurde jedoch vom Freiherrn von Hund und Altengrottau gestürzt, der, vermutlich weil er keine durchschlagende Führerpersönlichkeit war, das System der "strikten Observanz" und die "unbekannten Oberen" einführte, was sofort Assoziationen mit dem aufgehobenen Jesuitenorden provozierte[36].

Eine weltumfassende Brüderschaft, ein Rangsystem, blinder Gehorsam gegenüber unbekannten Meistern - diese Kombination beinhaltet etliche unheimliche Aspekte, zumal sich die unbekannten Eingeweihten bald selbst zu gottähnlichen Naturen, nur im Rang von ihm unterschieden, stilisierten, Allwissenheit und ewiges Leben zu besitzen vorgaben.

In Frankfurt traten 1757 die sogenannten Rosenkreuzer auf, eine geheimwissenschaftliche Bruderschaft, die sich in direkter Tradition von der geheimnisvollen Verbindung gleichen Namens aus dem 17. Jahrhundert ableitete, deren Existenz nicht klar erwiesen ist. Die Grundlage dieses Bundes war jedenfalls die Fama von der Pilgerreise des Klosterbruders Christian Rosenkreuz[37] (vermutlich eine Dichtung von J. V. Andreae), der, auf einer Fahrt nach Jerusalem begriffen, sein Reiseziel änderte, als er in Damaskus von den Wundertaten und tiefen Naturkenntnissen ehrwürdiger Weiser in der legendären Stadt Damcar in Arabien hörte. Christian Rosenkreuz bringt diese elementarsten Geheimnisse des Ostens nach Deutschland, wo er dann die ominöse Bruderschaft begründet. Nach seinem Tode verweste seine Leiche angeblich 120 Jahre lang nicht.

Aus Arabien stammte die bereits im 13. Jahrhundert nach Deutschland eingeführte Alchemie oder - nach ihrem sagenhaften Begründer Hermes Trismegistus[38] - hermetische Kunst, deren Beherrschung ja auch den älteren Rosenkreuzern zugeschrieben wurde. Logenbrüder erweckten diesen (in Pietistenkreisen ohnehin nie ganz vergessenen) Zweig der Geheimwissenschaften zu neuem Leben und verleibten ihn der Bewegung ein, wie überhaupt die ständige Absorption neuer Geheimnisse - u.a. etwa der jüdischen Kabbala - ihren ursprünglich aufklärerischen Charakter völlig insGegenteil verkehrte.

Die Elementargeister[39)] des Paracelsus erlangten im Gefolge des neuerwachten Interesses am Okkulten ebenso neue Aktualität wie seine Theorie vom Astralleib: Der siderische Leib, zwischen Seele und Körper stehend, umschließt den letzteren. Er bleibt nach dem Tode noch eine gewisse Zeit mit allen guten und schlechten Eigenschaften des Menschen behaftet, bis er sich selbst verzehrt[40)]. Diese Vorstellung war eine ideale Grundlage für die Existenz von ruhelosen Geistern, und verschiedene gespenstische Gestalten, vor allem von Christian Heinrich Spieß - der übrigens im "Hans Heiling"[40a)] auch Elementargeister als Hauptfiguren auftreten läßt - können ihre Verwandtschaft mit solchen Vorstellungen kaum verleugnen.

Einen erstaunlichen Erfolg erzielte im August 1785 der Wanderapostel Franz Michael Leuchsenring, als er in der "Berlinischen Monatsschrift" das Märchen vom "Krypto - Jesuitismus" lancierte, was die Herausgeber der Zeitung so beeindruckte, daß sie jede neue geistige Bewegung in der folgenden Zeit auf derartige Anzeichen hin untersuchten[41)]. Real ist dazu zu bemerken, daß die Jesuiten in Schlesien unentgeltlich das Schulwesen betrieben und in den letzten Regierungsjahren Friedrichs des Großen, von diesem protegiert, nach Preußen vordrangen. Sein Neffe, der spätere Thronfolger Friedrich Wilhelm, geriet unter den Einfluß der Freimaurer von Bischoffswerder und Wöllner und trat 1781 in den Orden ein. Beide Logenbrüder erhielten hohe Regierungsposten[42)].

In Bayern kam 1777 Kurfürst Karl Theodor an die Regierung. Er setzte den am 21. Juli 1773 vom Papst aufgehobenen Jesuitenorden wieder in seine verlorenen Rechte ein und erwählte sich einen Exjesuiten zum Gewissensrat, ein typisches und sehr beliebtes Motiv in den Texten, die in der Nachfolge des Schillerschen

"Geistersehers" anzusiedeln sind; unter anderem verwendet es etwa Ignatz Arnold in seinem Roman "Euridane die Tochter der Hölle"[43].

Im Kontext der verbreiteten Angst vor einer jesuitischen Unterwanderung gründete Adam Weishaupt 1776 in München den Orden der Illuminaten, der in jesuitischer Manier organisiert wurde (Spitzelsystem), und der ein Gegengewicht zur vermeintlichen jesuitisch-rosenkreuzerischen Subversionstätigkeit darstellen sollte[44]. Auch der Hofrat von Eckartshausen, auf den in 2.3. der vorliegenden Arbeit noch zurückzukommen sein wird, war eine Zeitlang Illuminat.

Die Verknüpfung von Logenwesen und geheimen Wissenschaften zeigte sich besonders deutlich in den großen "Magierpersönlichkeiten" der Zeit: Schröpfer beschwor in seiner Loge in Leipzig Geister, St. Germain gab vor, Gold machen zu können und 4 000 Jahre alt zu sein, Cagliostro, der angeblich den Stein der Weisen, eine Möglichkeit zur Lebensverlängerung und die Herrschaft über die Geisterwelt besaß, führte ein sogenanntes "ägyptisches Ritual" ein, und seine Loge wurde von den vornehmsten Damen und Herren der deutschen Aristokratie besucht. Sein (angeblicher) Lebenslauf enthält im übrigen die typischen Stationen eines "Eingeweihten", wie ihn die Volksmeinung sah, und gewinnt in literarischer Hinsicht geradezu exemplarische Bedeutung[45]: Geburtsort und Eltern unbekannt, am Hofe des Großmuftis Salahayn in Medina unter der Aufsicht seines weisen Lehrmeisters Althotas aufgewachsen, Einweihung in die geheimen Wissenschaften anläßlich einer Reise zu den Pyramiden, Aufenthalte in Mekka und Malta, unstete Reisen durch alle europäischen Länder.

Die Anziehungskraft der Geheimorden wirkte sich nicht zuletzt auch in besonderem Maße auf die Jugend aus. An allen Universitäten entstanden Studentenorden, besonders verbreitet waren die Amizisten, daneben gab es noch die Harmonisten, Constatisten, Unitisten, um nur einige zu erwähnen. Selbst der junge Goethe trat Goués Wetzlarer Tischgesellschaft unter dem Namen "Götz von Berlichingen der Redliche" bei, nachdem er als Vierzehnjähriger zu der "Arcadischen Gesellschaft zu Phylandria", einem eher spielerischen Bund sehr junger Männer, trotz zweier ehrerbietiger Briefe an den "Oberen" Ludwig Ysenburg von Buri keinen Zutritt erhalten hatte[46)].

Das allumfassende Logenwesen erschien also einerseits politisch wirklich nicht ganz frei von Gefahren für die herrschende Staatsmacht, wie Logenbrüder in höchsten Regierungsstellen beweisen, andererseits erlangte es eine erstaunliche gesellschaftliche Attraktivität, die zum Teil natürlich auf der Anziehungskraft exotischer Titel und Prädikate basierte. Daneben kann sie jedoch als ein eindeutiger Beweis für den hohen Wert angesehen werden, der den Theorien und Phänomenen zugemessen wurde, die von der aufklärerischen Wissenschaft negiert oder geleugnet wurden. Die Beseitigung des Hochgradsystems bereits im Jahre 1782, die darauffolgende Reformation der Logen und das Edikt von 1798, mit dem Friedrich Wilhelm III. alle Teilnahme an geheimen Gesellschaften bis auf wenige Ausnahmen untersagte[47)], dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß das in ihnen gepflegte mystisch-magische Gedankengut kaum an Anziehungskraft verlor. Zu einer relativ stabilen Tradition des Volksaberglaubens war mit dem Logenwesen eine Kraft hinzugetreten, die einzelne traditionelle Vorstellungen - vermittelt durch eine zweckbestimmte Rezeption - in den Brennpunkt eines neuen Interesses stellte und so zu einer ungeahnten Popularisie-

rung beitrug. Zwar scheint in den 90er Jahren der Hauptakzent der öffentlichen Anteilnahme auf den aufgedeckten Betrügereien gelegen zu haben, wie auch an der belletristischen Schlüsselliteratur zu verfolgen ist, doch gibt es eine Fülle von Beispielen dafür, daß die magischen Künste bzw. übernatürlichen Eigenschaften und Fähigkeiten den "Eingeweihten" auch von zahlreichen Vertretern der Intelligenz blind geglaubt wurden[48]. Im übrigen sollte der Komplex des Gespenstischen bald Schützenhilfe von einer erheblich ernster zunehmenden Seite bekommen.

2.2.3. Irrationalismus und Wissenschaft

Das bloße Vorhandensein abergläubischer Vorstellungen allein sagt noch nichts über ihre gesellschaftliche und literarische Relevanz aus, und so ist neben dem Multiplikator Logenwesen letztlich auch nach dem Standpunkt der zeitgenössischen Wissenschaft gegenüber dem Themenbereich des Übernatürlichen zu fragen. "Wissenschaftliche" Bemühungen in dieser Hinsicht hat es praktisch schon immer gegeben; so sind etwa die moderne Chemie oder auch die Psychologie kaum ohne ihre Vorläufer Alchimie bzw. Astrologie zu denken. Neu ist jedoch, daß es sich der Komplex des Übernatürlichen, von jeher homogener Bestandteil der diversen Weltbilder der Vergangenheit, mit dem Beginn der Aufklärung gefallen lassen muß, in seiner Existenz in Frage gestellt zu werden.

Das aus heutiger Sicht schon fast verzweifelt anmutende Bemühen, jedem noch so merkwürdigen Sachverhalt bis zur letzten Konsequenz auf den Grund zu gehen, führte dabei nicht selten in das andere Extrem, die Spekulation

um jeden Preis, und mündete nicht selten in teilweise bizarre Ergebnisse. Das gilt zunächst für "un-gespenstische" Phänomene wie etwa die Möglichkeit der Selbstentzündung des menschlichen Körpers, ein spektakuläres Motiv, das sich in der Literatur von Zschokke bis Dickens immer wieder findet und "wissenschaftlich" mit der erhöhten Feuergefährlichkeit alkoholisch "imprägnierter" Trinkernaturen erklärt wurde[49]. Natürlich fand eine derartige Erkenntnishaltung auch im Bereich des Aberglaubens ein reiches Betätigungsfeld, und insbesondere hier war den Aufklärern oft nicht bewußt, daß sie im Bestreben, die eine Ursache als Ammenmärchen zu demaskieren, nicht selten eine andere Begründung dagegenstellten, die naturwissenschaftlich vordergründig zwar einwandfrei erschien, bei näherem Hinsehen der ursprünglichen an Phantastik jedoch kaum nachstand. Ein typisches Beispiel in dieser Hinsicht ist etwa die Erklärung, warum das abergläubische Gewitterläuten zu unterlassen sei: Gerade dadurch würde der Blitz angezogen[50]. Ähnliche Beispiele finden sich in großer Zahl in der zeitgenössischen Publizistik und belegen recht eindrucksvoll, daß die hier zutagetretende Grundhaltung, der rationalistische Verstandesoptimismus (wenn er nicht schon selbst im Ansatz abergläubisch war), die Aufklärer "... immer wieder ... unvermerkt die Schwelle zum Aberglauben ... überschreiten"[51] ließ. Im übrigen förderte die ausführliche, wissenschaftlich "exakte" Darstellung der zu widerlegenden Phänomene wohl in erster Linie ihren Bekanntheitsgrad, und es darf bezweifelt werden, ob die letztliche "Exorzierung" des Übernatürlichen auch bei allen Rezipienten den erwünschten Eindruck hinterließ[52]. Festzuhalten bleibt, daß die geradezu militant anti-irrationalistische Haltung der Wissenschaft wohl kaum im beabsichtigten Maße Wirkung zeigt,

vielmehr - was die öffentliche Relevanz der diskutierten Phänomene anbelangte - eher als weiterer Multiplikator neben dem Geheimbundwesen anzusehen ist.

Aber dies ist nur die eine Seite der Medaille, und sie betrifft auch nur das ausgehende 18. Jahrhundert. Schon bald gibt es gewichtige Stimmen, die sich gegen eine Negation alles Unerklärlichen wehren und von einer zunächst nur beobachtenden Haltung ausgehen; symptomatisch dafür ist etwa Karl Philipp Moritz' bekanntes "Magazin zur Erfahrungsseelenkunde"[53], in dem über einen längeren Zeitraum hinweg eigenartige Phänomene, auch bereits aus dem Bereich des Magnetismus sowie der Geisteskrankheiten, gesammelt und diskutiert wurden. Hervorzuheben sind im weiteren vor allem zwei exemplarische Publikationen, die im selben Jahr (1808) erschienen und breites öffentliches Interesse fanden, nämlich Jung-Stillings "Theorie der Geisterkunde"[54] und Gotthilf Heinrich Schuberts "Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft"[55]. Ersteres Werk, eine kuriose Mischung aus aufklärerischer Systematik und kritikloser Übernahme dubioser Spukgeschichten, fand vor allem "... bei den Leuten vom gemeinen Volk und vom Mittelstande"[56] einen derartigen Zuspruch, daß es in Basel verboten und in Württemberg konfisziert wurde. Schubert dagegen erlangte mit seiner Publikation sogar akademisches Ansehen, seine Wirkung in intellektuellen Kreisen war so groß, daß kaum ein Schriftsteller der romantischen Zeit ihn ignorierte, und das Werk eines Autors wie E.T.A. Hoffmann ohne die Kenntnis seiner Schriften nur bedingt verständlich ist[57].

Kann Jung-Stillings "Theorie" auch kaum als "wissenschaftlich" im modernen Sinn bezeichnet werden, so hat sie doch einen überaus interessanten Kernpunkt mit

Schuberts Werk gemeinsam: das neuentdeckte Phänomen des "Magnetismus", das die Auseinandersetzung mit dem Okkulten allmählich auf eine höhere Stufe hob. Der im Jahre 1766 von Mesmer postulierte "tierische Magnetismus" war zunächst eine medizinische Hypothese, die sich im wesentlichen in 6 Punkten zusammenfassen läßt:

> 1. Es gibt eine das ganze Weltall durchdringende und verbindende Kraft, einen vollkommenen beweglichen Stoff von unvergleichlicher Feinheit.
>
> 2. Alle Krankheiten sind eine Folge der Tatsache, daß im Körper der von ihnen befallenen Personen Gleichgewichtsstörungen dieser Kraft entstehen (unharmonische Verteilung der bewußten Kraft im Körper).
>
> 3. Heilen bedeutet, das gestörte Gleichgewicht wiederherstellen.
>
> 4. Die Herstellung des Gleichgewichts hat durch Zufuhr dieser geheimnisvollen Kraft in den Körper des Kranken zu erfolgen.
>
> 5. Die Zufuhr sollte durch einen Magnetiseur-Arzt geschehen ...
>
> 6. Der Magnetiseur muß wissen, wie er den verschiedenen Patienten seine Kraft auf die zweckmäßigste Weise abgeben kann (58).

Bis hierher handelt es sich um eine Theorie, die für sich genommen noch keinen direkten Bezug zu den Phänomenen des Okkulten hat. Dieser wird erst durch die Weiterentwicklung des Mesmerschen Gedankengebäudes durch dessen Schüler Puysegur hergestellt, dem es um 1780 gelang, seine Patienten in "somnambule Zustände" zu versetzen, in denen "... die Seelenkräfte bedeutend erhöht zu sein scheinen"[59]. Damit war schlagartig ein Koordinatensystem gegeben, in das sich die mannigfaltigsten bislang "übernatürlichen" Erscheinungen nahtlos einfügen ließen. Die Vorstellung des Rapports mit anderen

Personen, höheren Sphären, ja sogar der partiellen Einheit mit der Schöpfung schienen die langgesuchte Grundlage für sämtliche Phänomene des Hellsehens, des Kontaktes mit Verstorbenen, der Geistererscheinungen etc. zu sein.

Es erscheint wenig erstaunlich, daß diese Möglichkeit zunächst von den Personen erkannt wurde, die sich ohnehin mit diesem Gebiet befaßten. So kam es mit der Gründung der Puysegurschen Loge in Straßburg zu einer Verschmelzung der neuen Theorien mit dem Geheimbundwesen - bald gab es etwa dreißig derartige Zirkel -[60], gleichzeitig griffen auch Vertreter anderer Richtungen, so etwa die Stockholmer philanthropisch-exegetische Gesellschaft, die sich mit der Hinterlassenschaft des verstorbenen "Sehers" Swedenborg beschäftigte, die Mesmer/Puysegurschen Ergebnisse auf, um ihre eigenen Meinungen damit zu untermauern[61]. In Deutschland fungierte wieder einmal Lavater als entscheidender Vermittler[62]. Er hatte bereits Verbindung zu Gaßner, Schröpfer, Cagliostro und anderen Angehörigen der okkulten Szene aufgenommen, und ihm kommt das Hauptverdienst bei der Einführung der neuen Lehre zu. Schon 1785 hatte er in Lausanne persönlich Bekanntschaft mit dem Somnambulismus gemacht und wurde in der Folge nicht müde, die neuen Erkenntnisse zu propagieren und selbst anzuwenden. Durch ihn wurde Jung-Stilling in den Kreis der Mesmeristen eingeführt und bekam Kontakt zu den führenden Okkultisten und Geistersehern in Deutschland, u.a. dem Prinzen Karl von Hessen-Kassel und dem Hofrat Karl von Eckartshausen[63]. Die Ergebnisse des Magnetismus stellen die - wie er annahm - wissenschaftliche Grundlage seiner Theorie dar.

Ist dieses Werk im Rahmen der vorliegenden Arbeit vor allem durch das öffentliche Interesse, das es

hervorrief, von Belang, so ist den Schubertschen "Ansichten" ein ungleich höherer Stellenwert zuzubilligen, denn nicht zuletzt damit gelang der von der Schulmedizin abgelehnten und hartnäckig bekämpften Lehre der Durchbruch zu akademischem Ansehen. War der Magnetismus im ausgehenden 18. Jahrhundert - mit Ausnahme von Frankreich, Mesmers hauptsächlichem Wirkungsort - fast ausschließlich in medizinischen Kreisen bekannt, so begann nun im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ein beispielloser Siegeszug. Den Abhandlungen von Kluge[64] und Bartels[65], 1811 und 1812, folgte 1814 die durch Mesmer selbst vorgenommene Darstellung seines Systems, herausgegeben durch Wolfart[66], der neben dem bekannten Modearzt und "Serapionsbruder" E.T.A. Hoffmanns, David Ferdinand Koreff, vom Staatskanzler Fürst Hardenberg zum ordentlichen Professor ernannt wurde. Zu ihren Anhängern gehörten bald neben Hardenberg und Humboldt der Generaldirektor des preußischen Militärlazarettwesens, Ludwig von Voß, Koreffs Kollegen Hufeland und Schleiermacher (dessen Hausarzt Wolfart war), "weite Kreise des Adels und des Bürgertums, kurz alle Volksschichten"[67]. Entschieden abgelehnt wurde er allerdings nach wie vor von der Schulmedizin. Goethe bemerkte dazu, es habe nur Enthusiasten und Widersacher gegeben, d.h. kaum jemand blieb unbeteiligt[68]. Der Magnetismus wurde zu einer regelrechten Modewelle, nicht zuletzt wegen der "wunderbaren Erscheinungen" des Somnambulismus, die zunächst vor allem von Wolfart bekanntgemacht wurden.

Es läßt sich feststellen, daß das im Rahmen der vorliegenden Untersuchung interessierende Gedankengut mehr oder weniger abergläubischen Inhalts sowohl in der Zusammensetzung als auch in seiner öffentlichen Relevanz eine bemerkenswerte Entwicklung zwischen Aufklärung und Romantik durchmacht: In seiner Tradition als fester

Bestandteil althergebrachter Weltbilder vom Rationalismus befehdet und teilweise erst dadurch ins Bewußtsein gerückt, werden, wie in Teil 2.2.1. dargestellt, einzelne seiner Elemente verdrängt, andere verstärkt. Als Multiplikator tritt zunächst das Geheimbundwesen hinzu, bis schließlich Mesmers Theorie das Spiel mit dem Okkulten zum Allgemeingut macht und die Hinwendung breiter Kreise der Intelligenz veranlaßt. Auf intellektuell tieferer Ebene wurden die Phänomene allerdings mit wesentlich geringerem Abstand rezipiert, viel Überliefertes kam ganz profan zu neuer Aktualität, und es ist bezeichnend, wenn ein Mann wie Carl Gustav Carus noch im Jahre 1857 anmerkt, "... daß unser Zeitalter nicht viel weniger als die dunkelsten Zeiten des Mittelalters von dem Banne des Magischen bis zu den tollsten Auswüchsen fasziniert zu werden im Stande ist"[69]. Auf höherer geistiger Ebene, und das ist der entscheidende Punkt, befaßten sich jedoch ernstzunehmende Forscher in "wissenschaftlich zu nennenden Versuchen"[70] mit den neuen Theorien, es wurden zahllose Experimente angestellt, empirische Untersuchungen durchgeführt - kurz der geradezu revolutionäre Versuch unternommen, das bisher "Übernatürliche" in ein erweitertes Weltbild zu integrieren, anstatt, wie vorher üblich, alles "was nicht sein konnte", konsequent zu leugnen. Damit war also zum einen abergläubisches Gedankengut zu erhöhter öffentlicher Relevanz gelangt, zum anderen jedoch die blind "exorzistische" Haltung der Wissenschaft einem zumindest partiellen Für-möglich-halten umstrittener Dinge gewichen, womit die Bipolarität Aberglaube/Negation des Übersinnlichen überwunden war und der Grundstein zur erst im 20. Jahrhundert weitgehend anerkannten Wissenschaft der Parapsychologie gelegt werden konnte. Insofern ist Zacharias-Langhans zu widersprechen, der Mesmer unbesehen mit den "Wunder-

männern" Cagliostro, Schröpfer, Saint Germain in eine Reihe stellt[71]; den Vorwurf des Schwindlers kann man diesem keineswegs machen, noch weniger gilt das für die Wissenschaftler, die sich seiner Lehre annahmen, wenn man auch zugeben muß, daß - gerade in den Kreisen der "Somnambulen" bzw. Medien - wohl viel bewußter oder unbewußter Trug vorkam. Immerhin tut sich auch die heutige Wissenschaft schwer, die magnetischen Phänomene im Begriffsrahmen Hysterie/Hypnose abzuhandeln; das gesamte 19. Jahrhundert jedenfalls nahm sie durchaus ernst, auch Carus war nicht bereit, ein abschließendes Urteil zu fällen[72].

Eine im wesentlichen ungebrochene Tradition des Aberglaubens, eine eigenartige Zeiterscheinung wie das Geheimbundwesen, das nicht zuletzt wegen seiner okkultistischen Elemente zu höchster gesellschaftlicher Relevanz gelangte, und schließlich der "Aufstieg" des Aberglaubens zum realiter wissenschaftlichen Okkultismus - drei Koordinaten, die nicht ohne Wirkung auf die literarischen Präferenzen des Publikums sowie dessen Rezeptionsweise bleiben konnten. Zwar waren bestimmte Formen der abergläubischen Tradition auf die Unterschicht beschränkt und verloren im übrigen im Laufe der Zeit an Wirksamkeit, andere, insbesondere die Elemente, die unter dem Stichwort "Geheimwissenschaften" (Alchimie, Nekromantie, Geisterbeschwörung etc.) zusammengefaßt wurden, erlangten jedoch mit dem Logenwesen gesteigerte öffentliche Bedeutung und fanden das Interesse höherer gesellschaftlicher Schichten, sogar der Intelligenz. Und mit dem Abflauen des Geheimbundwesens während und nach der Französischen Revolution sank keineswegs die öffentliche Anteilnahme am Übernatürlichen, vielmehr wendeten sich im Gefolge von Mesmers Theorien sogar wissenschaftlich gebildete Kreise diesem Gebiet zu und verhalfen ihm zum Status einer neuen Mode.

Es dürfte als erwiesen anzusehen sein, daß die Problematik des Übernatürlichen auf allen Ebenen im öffentlichen Bewußtsein durchaus präsent war[73] - vom traditionellen Aberglauben bis zu den ersten zaghaften Ansätzen einer Parapsychologie, die durch ihre Popularität auf diesen zurückwirkte, fehlte zwischen ausgehendem 18. und beginnendem 19. Jahrhundert kaum eine mögliche Position. Bevor dieser Aspekt anhand biographischer Details der in diesem Zusammenhang wichtigsten Autoren noch näher einzugrenzen sein wird, erweist es sich als zweckmäßig, etwas näher auf diejenige Literatur einzugehen, die sich im Sinne der Wahrheitsfindung mit dem Problemkreis des Übersinnlichen befaßte, da sie für die Autoren der artistischen Texte von nicht unerheblicher Bedeutung war.

2.3. Literarisch-wissenschaftliche Fehden - der "Beweis" als Vorform der Gespenstergeschichte.

Das pure Vorhandensein gespenstischer Motive muß nicht unbedingt zu ihrer Literarisierung führen; auch dann nicht, wenn sie einen exponierten Platz im öffentlichen Bewußtsein einnehmen. Ein Beispiel für die entscheidende Funktion eines literarischen Marktes bietet ein Gegenstand des Volksglaubens, der in heutiger Zeit gleichsam eine der tragenden Säulen der Gespenstergeschichte darstellt: der Vampirismus. Nachdem Österreich durch den Passarowitzer Frieden 1718 mit den Südslawen in nähere Beziehung getreten war, wurde Europa in kürzester Zeit mit den merkwürdigsten Berichten über Vampirismus konfrontiert. In den ersten drei Jahrzehnten des Jahrhunderts folgt eine Vampirhistorie auf die andere, eine große Wirkung in der öffentlichen Meinung hinterlassend.

Im Jahre 1732 endlich wird das Phänomen zum Gegenstand einer ganzen Reihe wissenschaftlicher Untersuchungen, nachdem schon 1679 Philippus Rohr in seiner Dissertation "De masticatione mortuorum" den Teufel als Urheber ermittelt hatte[74]. Es kommt zu einer breiten, öffentlich ausgetragenen Diskussion; trotzdem nimmt das Interesse in der Bevölkerung ziemlich rasch ab, ohne daß das Motiv in nennenswertem Umfang literarisch aufgegriffen worden wäre. Heinrich August Ossenfelder verwendet es 1753 in einem Gedicht[75], Bürgers "Lenore" kann leichte Anklänge daran nicht verleugnen. Zu breiter Popularität gelangt es aber erst nach 1800, vor allem in den Erzählungen von Ausländern wie William Polidori, Turgeniew, Gogol und nicht zuletzt Bram Stoker[76]. In den von mir untersuchten deutschen Texten des ausgehenden 18. Jahrhunderts ist es jedenfalls äußerst selten. Nur der in Teil 4.1. der vorliegenden Arbeit oft zitierte Ignatz Arnold schrieb einen Roman, betitelt "Der Vampir"[77], der mir allerdings nicht zugänglich war. Die Tatsache, daß der genannte Schriftsteller, der ebenso etwa eine Prosafassung von Schillers "Räubern" verfaßte, sich auch dieses Motivs bemächtigte, zeigt, welche Bedeutung Massenautoren und Leihbibliotheken in diesem Zusammenhang zuzuschreiben ist.

Die Massen-Belletristik der 80er und 90er Jahre des 18. Jahrhunderts jedenfalls konnte - was ihre Gespenstersparte anbetraf - auf ein reiches Feld zurückgreifen. Wie bereits mehrfach angeführt, hatte sich zum Themenkreis Zauberei/Gespenster, unterstützt durch den Pietismus und vom Freimaurertum wieder aufgegriffen, eine umfangreiche Literatur polemisch-apologetischen Charakters aus dem 16. und 17. Jahrhundert bis in die Spätaufklärung hinein überaus lebendig erhalten. Neben den schon mehrfach erwähnten Schriften des Paracelsus

und Jakob Böhmes wären hier etwa Titel wie Henning Grosz' "Magica" oder "Fausts Höllenzwang" anzuführen, die, neben einer Reihe anderer Werke einschlägiger Art allgemeines Bildungsgut darstellten, wie ihre häufige Erwähnung in Literatur und Publizistik vermuten läßt. Das 18. Jahrhundert vermehrte die Literatur dieses Gebietes ganz beträchtlich. Gegenstand des lebhaftesten Interesses waren die Schriften des im Jahre 1772 verstorbenen "Sehers" Emanuel Swedenborg. Bekannt und oft zitiert sind daneben aber auch unter anderem Eberhard David Haubers "Bibliotheca Acta et Scripta Magica", 1739 - 1745, Caroli Bohemis "Schrifftmäßige und vernünfftige Gedancken von Gespenstern", 1771, oder auch die "Unterredungen von dem Reich der Geister ...", 1711 - 1738. Samuel Christoph Wagener stellt im zweiten Band seiner "Neuen Gespenster"[78] eine Bibliographie zum Thema zusammen, die in erster Linie die "Sachtitel" anführt; was die Dichtungen anbetrifft, ist sie jedenfalls nicht vollständig. Trotzdem kommt er auf insgesamt 755 Titel, wovon allein 344 auf die letzten 30 Jahre des 18. Jahrhunderts entfallen. Dabei ist hier anzumerken, daß eine größere Zahl nicht datiert ist. Jedenfalls läßt sich aus diesen Zahlen auf ein recht großes Interesse am Thema schließen. Eine eingehende Würdigung dieser Texte würde genügend Stoff für eine eigene Untersuchung liefern, ist aber im Rahmen des Themas nicht notwendig; es genügt festzustellen, daß es sich bei den neueren Beiträgen zumeist um Darstellungen bestimmter Positionen handelt, die mit Beispielen entweder aus der älteren Literatur oder aus der jüngeren Vergangenheit untermauert werden. Als symptomatisch können beispielsweise die Kette sich widersprechender schriftlicher Stellungnahmen anläßlich der Erscheinung der verstorbenen Ehefrau eines gewissen Herrn Wötzel[79] - zu der auch Wieland einen

Beitrag leistete ("Euthanasia") - oder die Feststellung Wageners, daß pro und contra eine einzige "Gaßneriade" über 60 Schriften veröffentlicht worden seien[80], gewertet werden.

Naivität, Akribie und Scharfsinn gehen dabei die eigenartigsten Verbindungen ein. So ließ sich beispielsweise der schon mehrfach erwähnte Lavater von einem gewissen "Josephus Thun actuarius" veranlassen, die Äußerungen seines "Spiritus familiaris", der sich Gablidone nannte, in einem völlig ernst gemeinten "Protokoll" aufzuzeichnen. Dieser Geist eines schon vor Christi Geburt abgeschiedenen jüdischen Magiers teilte eine Reihe recht sonderbarer Enthüllungen mit, unter anderem, daß dem Geist des verstorbenen Kaisers Franz nun die Aufsicht über alle Schneckenhäuschen gegeben sei[81]. Ebenfalls eine Lanze für die Existenz von Geistern brach Jung-Stilling in seiner bereits erwähnten höchst publikumswirksamen "Theorie der Geisterkunde", wobei er sich aber gleichzeitig gegen den kritiklosen Aberglauben wandte. Die Möglichkeit absichtlicher oder unabsichtlicher Täuschungen wird zwar zugegeben, doch liefert der Autor zum Beweis seiner Ansichten eine Fülle "unwiderlegbarer" Beispiele, die er teils von Bekannten zugetragen bekam, teils der einschlägigen Literatur entnahm, wobei insbesondere sein gänzlich kritikloses Vertrauen in die Glaubwürdigkeit seiner Quellen aus heutiger Sicht verblüfft.

Die in den mehr oder minder wissenschaftlichen Texten als "Beweise" herangezogenen Beispiele stellen eine gewisse Grundschicht bzw. Vorform der artistischen Gespenstergeschichte dar; es handelt sich dabei meist um Protokolle oder Berichte, denen es in erster Linie um das Finden der Wahrheit zu tun war, wobei sich beide Seiten der gleichen Methoden bedienten. In etwa Jung-Stillings und Lavaters Position vertrat der Hofrat von Eckartshausen ("Tausend Betrügereien vertilgen nicht eine einzige wahre ... Geschichte"[82]), der in seiner "Sammlung der

merkwürdigsten Visionen, Erscheinungen, Geister- und Gespenstergeschichten" 30 übernatürliche Begebenheiten vorträgt und anschließend ein Instrumentarium entwickelt, mit Hilfe dessen es möglich sein soll, die "wahren" von den "falschen" Geistern zu trennen. Die Ereignisse werden in nüchterner Berichtform mit vollem Namen und Datum referiert, auf Atmosphäre wird zugunsten des wissenschaftlichen Zwecks verzichtet. Unter ihnen findet sich auch der bereits erwähnte Prozeß gegen die Magd Anna Göldin, die einem Kind Stecknadeln in den Leib gezaubert haben sollte, samt einer dazugehörigen Vorgeschichte, mit der Eckartshausen den Verdacht als begründet (!) erweisen will[83].

Zur Gegenseite, also zu den Kämpfern gegen den Aberglauben, ist Justus Christian Hennings zu rechnen, der in akribischer Weise der wahren Natur der "Ahndungen und Visionen" auf den Grund geht. Auf 54 Seiten widerlegt er die angeblichen Wunder Gaßners, indem er ihm ein geheimes Einverständnis mit seinen Medien bzw. Versuchspersonen unterstellt, oder die Erregung von Konvulsionen auf ein Übersteigern der Einbildungskraft zurückführt[84]. Unter dem Oberbegriff "Visionen" nimmt er sich dann der Gespenstererscheinungen an, bringt die obligaten Beispiele und zerpflückt alles Übernatürliche in rationalistischer Manier. Diese Art des Vorgehens setzt er auch in seiner zweiten bekannten Schrift "Von Geistern und Geistersehern" auf 843 Seiten (!) fort; in wissenschaftlicher Weise erschließt er das Buch am Schluß durch ein 26-seitiges Register, das von A wie "Aberglaube" bis zu "Xerres, Königs Traum, die Egyptier zu bekriegen, wurde erdichtet", reicht[85].

Ein besonders prägnantes Beispiel für die Schwierigkeit der Abgrenzung von Exempel und artistischem Text bieten die Schriften des schon zitierten Feldpredigers

Wagener; auch er publizierte in erster Linie, um den Aberglauben zu bekämpfen und brachte seine Sammlungen "Die Gespenster" und "Neue Gespenster" mit dem Anspruch heraus,

> eine Reihe von großentheils unwidersprechlichen Thatsachen (zuliefern), welche die verschiedenen Arten des Betrugs anschaulich machen sollen, den uns bald unsere eigenen Sinne und Einbildungen, bald ein Zufall oder böse Menschen, zu eben der Zeit spielen, wo wir einen starken Beweis von der Unläugbarkeit übernatürlicher Geisterwirkungen in Händen zu haben glauben (86).

Er stützt sich ebenfalls, wie etwa sein "Gegenspieler" Eckartshausen, auf Beiträge anderer Personen und die einschlägige ("Wissenschafts-") Literatur, wobei er nicht versäumt, den großen Wert der bereits angesprochenen Hennings'schen Schriften zu betonen[87], denen er sich in der Vorgehensweise anschließt, dabei jedoch die umständlichen theoretischen Erörterungen Hennings'sche Machart zugunsten einer konzentrierten Behandlung des "Falles" stark einschränkt.

Die vier Bände enthalten insgesamt 213 Gespenstergeschichten, genauer: Extrakte von Gespenstergeschichten in Berichtform und mit Quellenangaben versehen. Ein Beispiel: Ein Student findet einen Totenkopf und nimmt ihn mit nach Hause. Seine Aufwärterin erzählt eines Tages, der Schädel habe sich bewegt. Tage später findet er ihn von seinem Platz entfernt - er bewegt sich wirklich. Des Rätsels Lösung: Eine Maus hatte sich darin gefangen[88]. In einem anderen Fall schickt ein Landbaumeister, der auf einer Reise begriffen ist, seinen Bediensteten zurück, um ein vergessenes mathematisches Instrument zu holen. Der Diener kommt nicht, wird gesucht und am Schluß völlig verängstigt aufgefunden. Er war, als er ins Haus trat, seinem Herrn begegnet,

den er doch eben erst an einem ganz anderen Ort verlassen hatte. Der Vorfall erklärt sich dadurch, daß im Zimmer, das der Diener noch nie betreten hatte, eine Wachsbüste seines Brotgebers stand[89].

Hauptmerkmal dieser Sammlung ist - neben der Nähe zum reinen Bericht - die jeweils am Schluß der Geschichte folgende rationale Erklärung, oft durch den Herausgeber. Unter anderem werden als Begründung herangezogen: diverse Fälle von Traum, Einbildung, absichtliche und unabsichtliche Täuschung, vielfach bewußtes Spekulieren auf den verbreiteten Geisterglauben der Zeitgenossen beispielsweise durch Diebe oder heimliche Liebespaare, durch Tiere bewegte Skeletteile oder Schädel (wie oben), Schlafwandlerei, Fälle von Scheintod, Bauchrednerei. Aber auch "technische Magie" kommt vor, etwa durch eine "Laterna magica", eine Art Vorläufer des Projektors, wie sie allem Anschein nach neben anderen Hilfsmitteln bei den Geisterzitationen Schröpfers eine Rolle spielte. Wagener bedient sich hier der Schilderung von Ereignissen, die auf den ersten Blick übernatürlich erscheinen, als einer Art "Antiform"[90], um anschließend eine lückenlose rationale Begründung zu liefern und so die Absurdität von Geistergeschichten zu erweisen. Im Vorwort zum zweiten Band der "Neuen Gespenster" bezieht er sich auf Eckartshausens "Sammlung der merkwürdigsten Visionen", rezensiert das Buch natürlich äußerst abwertend und liefert zu einigen dieser Erzählungen ebenfalls rationale Erklärungen, unter anderem zu einer Schatzgräbergeschichte, die mit dem Tode der Beteiligten endete, wobei Eckartshausen impliziert hatte, der Teufel habe seine Hand im Spiel gehabt: Die Unglücklichen seien in Wirklichkeit durch Kohlendämpfe umgekommen[91].

Wagener folgt im übrigen bestimmten Tendenzen in der aufklärerischen Publizistik, indem er die leise Vermutung anklingen läßt, Eckartshausen verfolge mit seiner

pro-Gespenster-Haltung gewisse dunkle Absichten[92]; dieser selbst präzisiert die ihm zur Last gelegten Vorwürfe wiederum im Vorwort zu seinen "Visionen", indem er sich darüber beklagt, mehrfach als verkappter Jesuit verleumdet worden zu sein[93]. Wie bereits erwähnt, hatte ja im Gefolge des mystischen Logenzirkus die Angst vor einer jesuitischen Unterwanderung stellenweise hysterische Züge angenommen, und nicht zuletzt deshalb führte die "Berlinische Monatsschrift" einen verbissenen Kampf gegen den Aberglauben, dessen ungebrochenes Fortleben bzw. dessen Erneuerung im Gefolge der Geheimorden überaus ernstgenommen wurde. 1784 schreibt C. G. Voigt:

> Denn es herrscht noch überall, bei den Gelehrten und Ungelehrten - bei Juristen und Theologen - nicht in katholischen Ländern allein, sondern selbst mitten in protestantischen Provinzen - nicht allein in finsteren entlegenen Dörfern, sondern auch in den ansehnlichsten Städten - und dem vornehmen und geringen Pöbel - der dikste, dummste und schändlichste Aberglaube (94).

Ebenso wie Hennings, Wagener und andere gingen auch die Mitarbeiter der "Berlinischen Monatsschrift" dem Übernatürlichen auf den Grund. In Nr.I/1783 wird beispielsweise die Sage von der "Weißen Frau" bis ins kleinste zerlegt, die Herkunft des Namens ergründet und der genaue Ablauf der Vorgänge rekonstruiert, die aus einer historischen Person im Volksglauben ein Gespenst werden ließen[95].

Zwischen Anhängern und Gegnern des Gespensterglaubens kommt es also zu öffentlichen Diskussionen, die teilweise den Charakter regelrechter Fehden mit verteilten Rollen annehmen: So schließt Wagener das Vorwort zum ersten Band der "Neuen Gespenster" mit einer alphabetischen Aufzählung der wichtigsten Streiter für und wider den Aberglauben. Diese ist von recht stattlicher Länge;

133 verdienten Kämpfern, darunter natürlich Biester, Gedike und Nicolai, stehen 66, allerdings zum Teil literarisch sehr fruchtbare Feinde der Aufklärung gegenüber, unter ihnen Christian Heinrich Spieß, und bemerkenswerterweise wird zwar nicht Schiller selbst, aber sein "Geisterseher" als äußerst verderblich eingestuft[96].

Dieser militante Rationalismus hat seinen Höhepunkt in den letzten zwanzig Jahren des 18. Jahrhunderts, in denen er seine Hauptgegner in den stärker werdenden mystischen Strömungen und dem entstehenden Buchmarkt unheimlich-abenteuerlicher Tendenz ausmachen zu müssen glaubt, erlebt jedoch schon während der Französischen Revolution eine Krise[97]. Nach der Jahrhundertwende - stark verallgemeinernd ausgedrückt - gewinnen zwei andere Entwicklungslinien zunehmend an Bedeutung. Zum einen arbeitet auch die sich als naturwissenschaftlich verstehende Literatur, die den Magnetismus und seine Erscheinungen zum Gegenstand hat, in erster Linie mit dem Mittel des Exempels. Als typische Folgen bzw. Begleiterscheinungen somnambuler Zustände führt etwa Bartels die Clairvoyance oder den "Rapport" mit einer geliebten Person in deren Todesstunde an[98]. Dasselbe Beispiel findet sich auch bei Schubert, ebenso ähnliche Vorgänge, die heute unter der Rubrik "Telepathie" bekannt sind[99]. Ähnlich wie bei den "Rationalisten" gibt es auch in dieser Literatur das historische Beispiel; so schließt Schubert aus telepathischen bzw. hellseherischen Vorgängen auf ähnliche Verfahrensweisen beim Orakel der Griechen[100].

Die Wissenschaftsliteratur zum Magnetismus reißt im übrigen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, wo diese Lehre eine letzte Blüte erlebt, nicht mehr ab[101]; erst danach werden ihre Inhalte endgültig von anderen wissenschaftlichen Disziplinen, etwa der psychiatrischen Medizin, aber auch der Parapsychologie aufgenommen.

Es sei noch erwähnt, daß die magnetische Lehre nach Jung-Stilling unter Kerner und Eschenmayer eine höchst absonderliche Verbindung mit dem mittelalterlichen Dämonenglauben eingeht; dies ist jedoch für den Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit kaum von Bedeutung.

Auf der anderen Seite weicht das "exorzistische" Interesse der Rationalisten zunehmend einem eher wertfreien kulturhistorischen Standpunkt, der sich in einer hauptsächlich beobachtenden bzw. beschreibenden Weise mit tradierten Gespensterhistorien auseinandersetzt. Besonders hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang der evangelische Theologe Georg Conrad Horst, der mit seiner sechsbändigen "Zauberbibliothek"[102] eine noch heute interessierende kommentierte Anthologie vorlegte, die nicht mehr in rigoros-einseitiger Weise als Spatenstich zum "Grab des Aberglaubens"[103] gedacht ist, als Materialsammlung jedoch ihre parteilichen Vorgänger weit in den Schatten stellt.

Resümierend läßt sich feststellen, daß für den Untersuchungszeitraum im Verhältnis zum Gegenstand des Gespenstischen im wesentlichen drei Tendenzen dingfest zu machen sind, die alle drei zu einer verstärkten Anteilnahme und einem erhöhten Problembewußtsein bei der Bevölkerung führen: Eine militant-aufklärerische vor allem am Ende des 18. Jahrhunderts (die natürlich nicht abrupt abbricht), eine kulturhistorische sowie nicht zuletzt eine naturwissenschaftliche, die in sich wieder unterschiedliche Spielarten birgt und eine neue Art der intellektuellen Auseinandersetzung mit dem Okkulten einleitet, zwar noch nicht frei von mystischen "Ausrutschern", aber doch weitgehend ohne die aufklärerischen Berührungsängste. Damit war dafür gesorgt, daß ein riesiger Fundus im weitesten Sinn abergläubischer

Vorstellungen im öffentlichen Bewußtsein präsent blieb und gleichzeitig - je nach Bildungsstand - die unterschiedlichsten Interpretationsmöglichkeiten zur Verfügung standen. Wie ist nun der Standort der Autoren gespenstischer Prosa in diesem Zusammenhang? Wie stehen sie selbst zu den Themen ihrer Texte? Selbstverständlich kann hier nur ein geringer Teil der damals aktuellen Schriftsteller berücksichtigt werden, viele von ihnen, besonders die Vertreter der Unterhaltungsliteratur, haben keinerlei autobiographisches Material hinterlassen bzw. es ist nicht erhalten - trotzdem lassen sich im folgenden einige mit Einschränkungen durchaus repräsentative Anmerkungen zu diesem Komplex machen.

2.4. Der Autor als Repräsentant seiner Zeit

2.4.1. Stellung zum Gegenstand

Auch Autoren sind nicht ohne Weltbild und gesellschaftlichen Hintergrund zu denken, auch Autoren sind im allgemeinen zunächst einmal Rezipienten! Wenn sich ein Schriftsteller mit dem Genre Gespenstergeschichte befaßt, so kann davon ausgegangen werden, daß er ein besonderes Interesse - gleich welcher Art - an diesem Thema hat, und es reicht keineswegs aus, sich mit dem Hinweis auf vorherrschende Publikumspräferenzen und die dadurch bedingte Geschäftsträchtigkeit des gewählten Sujets zu begnügen. Zum einen lasen auch heute hochgeschätzte Autoren ohne weiteres qualitativ weniger herausragende, aber verbreitete literarische Erzeugnisse (etwa für Tieck, Fouqué, Hoffmann oder Hauff ist dies bezeugt), da es die Scheidung von Trivial- und Hochliteratur ja noch nicht gab, zum anderen konnten auch sie sich kaum der historischen Diskussion entziehen.

Relativ einfach gestaltet sich der letztere Sachverhalt bei den Massenautoren des ausgehenden 18. Jahrhunderts: Sie nehmen so gut wie alle einen rationalistischen Standpunkt ein, auch wenn sie "echte" - d.h. rational nicht aufgelöste - Gespenstergeschichten verfaßten[104]. Autobiographische Stellungnahmen waren mir hier nicht zugänglich[105], doch ist es in diesem Typ üblich, daß sich der Autor in eigener Person in das Geschehen einschaltet und den Leser vor den verderblichen Folgen einer abergläubischen Haltung warnt. Dies gilt insbesondere für die rationalistischen Geisterseher-texte, doch weist auch ein Autor wie Christian Heinrich Spieß, der mit seinen vier berühmten Geisterromanen zur Konstitution der übernatürlichen Variante entscheidend beitrug, des öfteren auf den "vorzeitlichen" - d.h. in seinem Fall sagenhaften - Charakter des ablaufenden Geschehens hin.

Von den mir zugänglichen Unterhaltungsautoren des ausgehenden 18. Jahrhunderts trat kein einziger explizit für die gegenwärtige Existenz von Gespenstern ein, noch ließ sich aus seinem Werk eine derartige Ansicht ableiten, was immerhin als Beweis dafür zu werten ist, daß ein solcher Standpunkt zumindest recht selten vorkam. Das mag im wesentlichen vor allem daran liegen, daß die Schriftsteller als Vertreter der intellektuellen Elite sich der Aufklärung verpflichtet fühlten, zum anderen der nicht geringzuschätzenden Gefahr der Zensur entgehen mußten, die die geschilderten Absonderlichkeiten nur als warnendes Beispiel für die Schlingen, die sich der Abergläubische selbst legt und die natürlich in befriedigender Form wieder gelöst zu werden hatten, passieren ließ. Die Tendenz, die diese Autoren repräsentierten, wird im analytischen Teil der vorliegenden Arbeit noch eingehend zur Sprache kommen;

zunächst soll auf biographische Zeugnisse zur Haltung der übrigen für den Untersuchungszeitraum wichtigen Schriftsteller in der Frage der Existenz von Gespenstern zurückgegriffen werden.

Vom Autor des typprägenden Beispiels der rationalistischen Variante "Der Geisterseher", Friedrich von Schiller, gibt es zwar eine von Caroline von Wolzogen berichtete Anekdote, nach der er den unheimlichen Charakter eines Ortes, an dem, was er nicht wußte, ein Mord begangen worden war, "erfühlte"[106], doch bietet seine Persönlichkeit ansonsten keinerlei Anhaltspunkte dafür, daß er dem Okkulten positiv gegenüberstand. Auch sein Roman läßt sich in dieser Hinsicht durchaus als Kritik auffassen; darauf wird noch im einzelnen einzugehen sein.

Etwas anders sieht es bei Goethe aus, der nur eine, dafür aber recht ungewöhnliche Gespenstergeschichte im engeren Sinne verfaßte[107]. Es ist für ihn charakteristisch, daß er auch auf diesem Gebiet eine überlegene Haltung einnahm, die sich nicht einfach mit den Begriffen pro und contra umreißen läßt. Er war Mitglied der Strikten Observanz; später der Illuminaten, und aus Andeutungen in seinen Werken wurde auch auf Verbindungen zum Rosenkreuzertum geschlossen. Indes war sein diesbezügliches Interesse nach der italienischen Reise offensichtlich weitgehend erloschen. Es fehlt auch nicht an Verspottungen der damaligen Zustände auf diesem Gebiet; man denke nur an den "Groß-Cophta" oder seine satirischen Seitenhiebe auf Jung-Stilling ebenso wie auf Nicolai im "Faust", der selbst wiederum keinesfalls als Ausdruck einer einseitig rationalistischen Haltung angesehen werden kann. Insgesamt stand er dem Okkulten durchaus positiv gegenüber; allgemein bekannt sind seine alchimistischen

Studien wie auch das Sesenheimer Doppelgängererlebnis; darüberhinaus gibt es eine ganze Reihe von Anekdoten spukhaften Inhalts, die teilweise von ihm selbst, teilweise von Freunden und Bekannten mitgeteilt wurden[108]. Außersinnliche Erfahrungen hielt er explizit für möglich:

> Soviel ist wohl gewiß, daß in besonderen Zuständen die Fühlfäden unserer Seele über ihre körperlichen Grenzen hinausreichen können und ihr ein Vorgefühl, ja auch ein wirklicher Blick in die nächste Zukunft gestattet ist (109).

Auch abergläubische Züge fehlen nicht völlig, denkt man etwa an sein Festhalten an der Kraft von Vorbedeutungen. Insgesamt jedoch "leistete" er sich eine aufklärerisch-offene Position ohne "Berührungsängste" vor dem Unerklärlichen, ein generelles "Für-möglich-halten", bevor nicht das Gegenteil erwiesen war, weitgehend ohne voreilige Präferenzen für das eine oder das andere - für das ausgehende 18. Jahrhundert eine auffallende Unabhängigkeit von zeitgenössischen Strömungen.

Ähnlich bemerkenswert nimmt sich die Stellung Jean Pauls zwischen Rationalismus und beginnender Romantik aus. Geistererscheinungen - allerdings zumeist in der bekannten rationalistischen Manier, jedoch in andeutungsweise neuer Funktion[110] - nehmen in seinem Werk einen breiten Raum ein, und ihre Problematik hat ihn sein ganzes Leben hindurch stark beschäftigt. Als Kind litt er heftig an Geisterfurcht, verursacht durch den Vater, der des öfteren Gespenstergeschichten zu erzählen pflegte, und er berichtet, wie er nachts schweißgebadet dalag und ihm zumute war, als würde er von "Geisterraupen" eingesponnen[111]. In der Folge versuchte er ganz bewußt, diesem Problem entgegenzutreten und trennte Geisterfurcht und -glauben[112]. Erstere sah er als eine allgemeinmensch-

liche psychologische Konstante, während er einen bedingungslosen Glauben entschieden ablehnte, sich jedoch, ähnlich wie Goethe, auch gegen ein Leugnen alles scheinbar Übernatürlichen wendete (man vergleiche seine Satire gegen den Aufklärer Hennings[113]!) und begründete Hinweise für die Existenz höherer Sphären interessiert aufnahm. Schon sehr früh kam er durch die Lektüre Gmelins und des "Magnetischen Magazins" mit dem Magnetismus in Berührung und wurde bald sein eifriger Verfechter, der selbst solche Kräfte zu besitzen glaubte. Hierin schien ihm eine schlüssige Erklärungsmöglichkeit für die Existenz einer Geisterwelt zu liegen, die naturwissenschaftlich für die damalige Zeit durchaus nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen war. In Goethe und Jean Paul fand der schulmäßige Rationalismus Nicolaischer Prägung frühe und prominente Überwinder.

Eine ähnliche Position ist dann im beginnenden 19. Jahrhundert immer häufiger zu beobachten. Recht interessant ist auf populärer Ebene das berühmte "Gespensterbuch" (1810 - 12)[114] von Apel und Laun (d.i. Friedrich August Schulze). So findet sich ein deutliches Indiz für die Tatsache, daß der Streit um die Existenz von Gespenstern zum Zeitpunkt seines Erscheinens noch keineswegs entschieden war, bereits im Vorwort, wenn es heißt:

> Die Freunde der Aufklärung dürften wohl erwarten, daß hinter dem Titel "Gespensterbuch" recht lebhafte Streiche gegen Glauben und Aberglauben geführt werden würden. Mit gleichem Recht könnte der berühmte Kenner des Geisterreichs sich überreden, unser Buch wolle seiner schwankenden Theorie eine freundliche Handreichung tun (115).

Zwar scheint der Ausdruck "schwankende Theorie" der ersteren der beiden oben angedeuteten Positionen den Vorzug zu geben, wie jedoch die nähere Betrachtung der

in das Buch selbst eingewobenen Reflexionen sowie das Nachwort zeigen, liegt die Betonung in diesem Fall auf der "Theorie" - denn "gespenstische" Phänomene im Sinne von "unerklärlich im Rahmen der bekannten Naturgesetze" werden keinesfalls abgewiesen. In dieser Hinsicht erweist sich zunächst die Entstehungssituation des "Gespensterbuches" als interessant, denn den ersten Anreiz zur Herausgabe einer solchen Sammlung bildete eine Gesprächsrunde auf Apels Gut Ermlitz, die über eine Reihe alter Sagen, die mit diesem Hause zusammenhingen, auf das Thema des Gespensterglaubens als solchen geriet und damit endete, daß Apel und Laun beim nächtlichen Gang zu ihren Zimmern in einem Saal voller alter Portraits "... ein Leben bei einigen dieser Bilder zu bemerken ... (glaubten)"[116]. Nach der Rückkehr nach Leipzig wurden die sogenannten "Gespensterthees" zu einer festen Institution; unmittelbar aus ihnen ging das Buch hervor.

Was Friedrich Laun anbetrifft, der seine Beliebtheit vor allem diesen und ähnlichen Texten verdankte, obwohl es zutrifft, daß sie "... nicht sein eigentliches Gebiet"[117] waren, ist wohl insgesamt Albert Krumbiegel zuzustimmen, der aus den zahlreichen rationalistischen bzw. satirischen Texten Launs auf eine "ungläubige" Haltung dieses Autors schließt; auch zum Magnetismus finden sich in seinen Memoiren kaum Aussagen. In den geselligen Tischrunden war es vor allem der Co-Autor Apel, der sich "... gegen das absolute Leugnen von Gesichtern und Klängen aus der sogenannten Geisterwelt (erklärte)[118]; und im Nachwort zum Gespensterbuch, das offensichtlich in erster Linie auf ihn zurückgeht, wird ein eindeutiger Standpunkt der Autoren zum etwaigen Wahrheitsgehalt ihrer Stoffe ausdrücklich abgelehnt, weil sich darin

möglicherweise tatsächlich Wirkungen von noch nicht bekannten Ursachen manifestieren: "... die Gespenstersage ist das Zwielicht vor dem vollen Tage der Erkenntnis"[119]. Das, was als "wunderbar" angesehen wird, ist es möglicherweise nur deshalb, weil die Erkenntnis der Natur noch nicht den entsprechenden Stand erreicht hat, um die durchaus "natürlichen" Ursachen und Zusammenhänge zu durchschauen. Von hier aus gelangen die Autoren zu einer scharfen Kritik einer blind vorangetriebenen Aufklärung, die die nicht erklärbaren Phänomene leugne, anstatt dem Wunderglauben den Boden zu entziehen, indem sie die Phänomene erforsche und verstehe[120].

Die im Vor- und Nachwort umrissene Position wird innerhalb der Sammlung des öfteren bekräftigt, wozu die zumeist angewandte Technik der Rahmenerzählung ausgiebig Gelegenheit bietet. Daß zumindest Apel die hier skizzierten Argumente völlig ernst meinte, beweisen zwei Ereignisse kurz vor seinem Tode: Bei einem Tee auf dem Schloß Scharfenberg stürzte, kurz nachdem die Gesellschaft den Platz verlassen hatte, ein Teil der Turmruine auf eben diese Stelle. Apel deutete dies - nicht ganz begreiflich - als Todesvorzeichen[121], Eine andere Begebenheit, die er ebenso interpretierte, macht jedoch einen unheimlicheren Eindruck: Wenn er nach seiner Taschenuhr griff, die auf dem Tisch lag, hörte sie auf zu ticken; taten das andere Personen, geschah das nicht[122]!

Folgerichtig finden sich vor allem in den Geschichten Apels längere reflektierende Passagen zum Themenkomplex des Übersinnlichen. So äußert etwa in der "Bräutigamsvorschau" der eindeutig über den Dingen stehende "weise" Priester:

> Daß etwas gegen die Gesetze der Natur geschehe, ist freilich unmöglich, nur sollten wir unsere Kenntnis der Naturgesetze nicht mit diesen Ge-

> setzen selbst verwechseln, und das für unmöglich halten, wovon wir die Gesetze noch nicht einsehen ... Ich wünsche nur eine unbefangene Untersuchung ... (123).

In der Geschichte "Klara Mongomery" differenziert wiederum ein Priester - der die Spukgeschichte in Form von alten Aufzeichnungen mitgeteilt hat - zwischen Geisterglauben und Aberglauben, wobei unter Geisterglauben nur das Anerkennen "unerklärlicher" Ereignisse verstanden wird, während der gefährliche, weil erkenntnishemmende Aberglaube erst durch eine aufgeregte Phantasie entsteht, die die unbegreiflichen Realitäten gleichsam dämonisiert. "Nüchtern gesehen wäre z.B. eine Prophezeiung nichts anderes als ein Vorgefühl künftiger Veränderungen, etwa des Wetters, in einer höheren geistigen Sphäre"[124]. Der "wahre" aufgeklärte Professor Falk in der Geschichte "Zwei Neujahrsnächte" bringt das Problem auf folgende Kurzformel: "Als ob irgend etwas in der Natur unnatürlich zugehen könnte! Was geschieht, ist allemal natürlich, sonst könnte es nicht geschehen"[125].

Damit zeigt sich zugleich, daß der differenzierte Aufklärungs-Begriff, den die beiden Autoren in diesem Zusammenhang vertreten, keinesfalls in Richtung religiös-mystischer Anschauungen hin geöffnet werden soll, wie sie von Eckartshausen oder etwa gleichzeitig von Jung-Stilling in seinen Geister-Schriften vertreten werden; letzterer findet im übrigen in einer rationalistischen (!) Geschichte ironische Erwähnung[126]. Bei Apel und Laun sind die Auswirkungen der beginnenden Magnetismus-Mode und die damit verbundene Enttabuisierung der "echten" Gespenster bereits deutlich zu verfolgen (was bei Goethe und Jean Paul ja noch kaum möglich war) - der Glaube an

sie bzw. das Für-möglich-halten ihrer Existenz ist damit nicht mehr nur religiös oder mystisch orientierten Kreisen vorbehalten, und die Publikumsresonanz dieser beiden Autoren bewies, daß der Tendenzwandel nicht nur für eine Minderheit akzeptabel war[127].

Ebenfalls Beiträge zum Genre Gespenstergeschichte lieferte Zschokke; er hatte sich noch vor 1800 an der ersten Schauerroman-Welle - außer mit seinem bekannten "Abällino" - mit zwei größeren Romanen beteiligt, die mir jedoch leider nicht zugänglich waren[128]. Die darin vertretene Tendenz wäre in diesem Zusammenhang von Interesse gewesen; in seinen späteren Geschichten jedenfalls erinnert er in verschiedener Hinsicht an Laun[129]. Er fühlte sich zeitlebens der Aufklärung verpflichtet, gibt jedoch in seinen Memoiren fast widerwillig die Möglichkeit nicht erklärbarer Phänomene zu. Auch er war zunächst Mitglied einer Freimaurerloge in Frankfurt, verlor aber später wie Goethe jegliches Interesse. Neben spukhaften Jugenderlebnissen berichtet er auch über eine Art hellseherische Begabung, die er selbst zu besitzen vorgab; er konnte seinen eigenen Worten zufolge zuweilen bestimmte Ereignisse, ja sogar ganze Lebensläufe ihm sonst völlig unbekannter Personen gleichsam aus dem Nichts rekonstruieren und gibt mehrere anschauliche Darstellungen seines Talents[130]. Allerdings betrachtet er diese Fähigkeit nur als nebensächlich, gibt keine Erklärung dafür ab und scheint sie auch keineswegs hoch eingeschätzt zu haben. Seine Beschreibung erinnert an die Darstellung eines magnetischen Rapports, wie man ihn sich damals vorstellte, doch benutzt er diese Bezeichnung im genannten Zusammenhang nicht, wie überhaupt Äußerungen zu diesem Komplex im erzählenden Teil der Memoiren selten sind. Daß auch er ein - wenn auch wenig

begeisterter - Anhänger dieser Theorie war, beweisen ein Kapitel im zweiten Teil der Memoiren sowie Details in seinem Werk, die auf eine genaue Kenntnis der Symptome und Techniken schließen lassen[131].

Wie sieht es nun mit den wichtigsten Vertretern der als tendenziell irrationalistisch verschrieenen Romantik im engeren Sinne aus? Es ist eine bekannte Tatsache, daß viele von ihnen sich sowohl für die unheimliche Belletristik als auch für die Wissenschaftsliteratur okkultistischer wie kulturhistorisch-volkskundlicher Art interessierten. So ergab sich geradezu zwangsläufig der Kontakt mit den Theorien, die im Umkreis der Mesmer und Schubert diskutiert wurden, doch haben sie für das jeweilige Werk einen sehr unterschiedlichen Stellenwert. Arnim, Brentano und Tieck schöpften ihre Stoffe vor allem aus der Volkstradition, wobei Arnim sich besonders dem jüdischen Kulturkreis zuwandte, Fouqué dagegen spezialisierte sich auf die nordische Mythologie. Arnim hatte anfangs in Halle Naturwissenschaften studiert, "nicht ohne Hinneigung zur mystischen Seite"[132], doch fand der Magnetismus kaum Eingang in seine Geschichten; auch sonst blieb er eher dem Sagenhaften zugetan. Bei Brentano und ebenso bei Fouqué ist dagegen das starke Hervortreten eines mystisch-religiösen Zuges interessant; Brentano protokollierte die Gesichte und Visionen der Katharina Emmerich, die er völlig ernst nahm und teilweise herausgab. Sein schriftstellerisches Interesse an Gespenstern war jedoch eher gering[133]. Anders Fouqué. Bei ihm scheint die Tradition der Eckartshausen und Jung-Stilling wieder aufzuleben; er war "theoretischer Christ ... im doktrinären Sinne"[134] und glaubte wie letzterer im Magnetismus - er kannte Wolfart

und Koreff persönlich - ein Beweismittel für seine Überzeugungen gefunden zu haben; eine unbefangen beobachtende wissenschaftliche Position lag ihm gänzlich fern. Im übrigen war sein Weltbild "durchaus dämonisch"[135], denn er handelt den metaphysischen Komplex in der Form ab, daß er den Christenzauber dem Heidenzauber als überlegen darstellt, reduziert die Problematik damit weitgehend auf den Gegensatz von Weißer und Schwarzer Magie. Zur Frage der Existenz von Geistern äußerte er sich in einem Brief an Miltitz ziemlich eindeutig; zum Gerücht, in dessen Burg würde es spuken, schrieb er:

> Freilich, man sollte ernster reden - ich selbst tue es jetzt - von solchen Erscheinungen, denn können wir mit soviel Gewißheit sagen, hier seie nicht wirklich ein unglücklicher unruhiger Geist im Spiel? Und dann möge ihm Gott bald zur Ruhe helfen. Ich leugne Dir's nicht, gerade dies dumpfe ängstliche Suchen nach seinem Strick - es hat mir vieles von dem Zustande, den ich in Bezug auf irre, unverklärte Geister ahne (136).

Bemerkenswert auch hier die religiöse Grundschicht, die sein ganzes Werk durchzieht; der naturwissenschaftliche Aspekt des Magnetismus scheint bei ihm kaum eine Rolle zu spielen, wie er überhaupt von diesem Motivkreis literarisch so gut wie keinen Gebrauch macht.

Letzteres gilt in etwas geringerem Maße auch für Ludwig Tieck[137], der ansonsten für das Genre "Gespenstergeschichte" von zentraler Bedeutung ist[138]. Im Verhältnis zur Gespensterthematik zeigt sich überhaupt eine für ihn charakteristische Zweigleisigkeit. Sein lebenslanges Interesse am Okkulten ist eine bekannte Tatsache, aber er bekennt kurz vor seinem Tode, nie zu einem abschließen-

den Urteil gekommen zu sein:

> Das ist ein Feld, nach dem ich mich immer gesehnt habe, mit Eifer erstreben wollte, und doch nichts Bedeutendes aus dieser Welt erfuhr. Hier ist es, wo Wahrheit, Schein, Unmöglichkeit; Täuschung und die wundersamste Poesie und Prosa sich einander berühren ... (139).

Schon als Schüler steigerte er sich in halluzinatorische Visionen hinein, verfiel zeitweise gänzlich der Böhmescher Mystik und machte - allerdings oberflächlich - Bekanntschaft mit den Swedenborgianern. Etwa um 1815 kam er auch mit dem Magnetismus in Berührung und zeigte deutliches Interesse, leitete für sich selbst jedoch nie eine systematische Lehre von der Existenz höherer Welten ab, wie das etwa bei Jung-Stilling der Fall war[140]. Mit zunehmendem Alter entwickelte er eine Art gelassenes Hinnehmen[141] unerklärlicher Dinge, das in seinen Grundzügen an Goethe erinnert, ohne jedoch dessen naturwissenschaftlichen Ansatz nachvollziehen zu wollen. Erwähnenswert sind vor allem drei Geistererscheinungen bzw. Visionen, die Tieck selbst erlebt haben will: Die Vision in der Waldschänke bei Tegel von 1813, eine Erscheinung eines Verstorbenen 1814 und 1828 eine ziemlich spektakuläre Begegnung mit drei als Kapuzinermönche gekleideten "halbverwesten Figuren". Am bemerkenswertesten ist in diesem Zusammenhang die Erscheinung von 1814, denn nach der Beschreibung Tiecks konnte die Person, die er nie gesehen hatte, identifiziert werden[142]. Tieck selbst machte von diesen Ereignissen so gut wie kein Aufhebens, er war zwar interessiert, blieb aber kühl und zog keine weiteren Schlüsse daraus.

Am schwierigsten zu bestimmen, weil am vielschichtigsten ist das Verhältnis E.T.A. Hoffmanns zu diesem Problemkreis. Zwar fehlt es keineswegs an Stellungnahmen von ihm selbst, ebenso wie von Freunden und Bekannten, gemeinsam

ist ihnen jedoch so gut wie allen ein gewisser ironischer Unterton, der ein klares Urteil kaum zuläßt; im übrigen ist auch die Biographie von Hitzig mit einiger Vorsicht zu betrachten[143].

So erwähnt etwa Franz von Holbein eine mit Hoffmann gemeinsam unternommene Geisterzitation, die durch den überraschenden Besuch Jean Pauls gestört wurde[144], es bleibt allerdings unklar, ob dieses Unternehmen ernst gemeint war. Zahlreich sind die Äußerungen Außenstehender, Hoffmann habe sich vor seinen eigenen Gestalten gefürchtet, doch spielt hier bereits der Aspekt der Literarisierung mit hinein.

Diese Feststellungen gelten auch für die ansonsten recht materialreichen Gespräche der "Serapionsbrüder", in denen sich überdies mitunter die Meinungen der "echten" Serapionsbrüder Hitzig, Contessa und Koreff zu spiegeln scheinen. Doch hat sich inzwischen die Ansicht durchgesetzt, daß es sich - zumal die Erörterungen im allgemeinen mit einem Konsens enden - primär um die Reflexionen Hoffmanns handelt. Immerhin werden verschiedene Formen des Spuks gestreift; so gilt der Vampirismus dem Autor beispielsweise als (phantastische) "Idee"[145], und auch dem Hexenglauben wird - was seine magischen Elemente anbetrifft - jeglicher wahre Kern abgesprochen. Etwas anders sieht es dagegen mit telekinetischen Phänomenen wie etwa dem bekannten "Schwebenden Teller" aus, wenn auch hier keine eindeutige Stellungnahme erfolgt[146]. Die primäre Anteilnahme gilt jedoch zumeist dem poetischen bzw. ästetischen Aspekt, und es wird sich wohl nicht mit letzter Konsequenz feststellen lassen, wie Hoffmann dem Volksaberglauben nun genau gegenüberstand.

Außer Frage steht jedoch, daß er am Gesamtgebiet des Okkulten überaus interessiert war, denkt man an seine begeisterte Aufnahme von Mesmers und Schuberts Theorien.

Zwar hat er - im Gegensatz zur Ansicht von Richard Benz[14
- durchaus auch sagenhafte oder volkskundliche Elemente in seinem Werk verwendet[148)], den größten Einfluß übten auf ihn jedoch die Schriften Schuberts und der Vertreter der magnetischen Lehre aus - nicht nur in motivischer Hinsicht! Hoffmanns Quellen sind durch Sucher[149)] und Pirker[150)] bereits genauestens aufgespürt und beleuchtet worden, brauchen in diesem Zusammenhang also nicht weiter betrachtet zu werden. Als aufschlußreich hinsichtlich seines persönlichen Standpunktes kann jedoch noch eine Stelle in den Gesprächen der Serapionsbrüder angeführt werden, in der Theodor akribisch die beiden Seiten des Magnetismus schildert, die manipulatorische und die "echt wobei letztere durch den Kontrast ein deutliches Übergewicht erhält, was ein Schlaglicht auf Hoffmanns eigene Überzeugung wirft[151)].

Da sowohl in seinem Werk als auch in seinem Leben das religiöse Element (trotz seiner geistlichen Kompositionen im Gegensatz zu den übrigen Vertretern der Romantik nur eine geringe Rolle gespielt hat, leitet er aus den magnetischen Theorien auch keine irgendwie umrissenen Jenseitsvorstellungen ab. Offensichtlich spiegelte sich in diesem Gedankengebäude, mit dem er in einer Zeit größter persönlicher Schwierigkeiten in Kontakt kam, zum einen seine eigene Ahnung dunkler und undurchschaubarer Schicksalsräume - man vergleiche die briefliche Ankündigung der "Elixiere des Teufels"[152)] -, zum anderen interessierten ihn dabei aber auch die Möglichkeiten und Gefahren, die sich für den zwischenmenschlichen Bereich ergaben - und dies in durchaus wissenschaftlicher Weise, wie etwa seine Novelle "Der Magnetiseur" zeigt, ein Text, der zunächst als eine Art Abhandlung konzipiert war[153)].

Von den Romantikern stand Hoffmann in seinem Erkenntnisinteresse wohl noch am ehesten der modernen Form der

Parapsychologie nahe; für die Tendenz seiner Dichtungen gilt das allerdings zumeist nicht[154].

Was bleibt auf außer- und vorliterarischer Ebene als Resumée? Trotz aller aufklärerischen Anstrengungen konnte der Problemkreis des Übernatürlichen zwischen Spätaufklärung und beginnendem 19. Jahrhundert zu keinem Zeitpunkt als bewältigt gelten. Während der Zeit größter rationalistischer Militanz in den letzten zwanzig Jahren des 18. Jahrhunderts blieb die Tradition des Volksaberglaubens nicht nur ungebrochen, sie wurde vielmehr sowohl durch das Geheimbundwesen erweitert und mit neuer Lebensfähigkeit erfüllt als auch gerade durch ihre Gegner im öffentlichen Bewußtsein gehalten. Zwar glaubte wohl niemand mehr ernsthaft an Elfen und Kobolde, der geheimwissenschaftlich-spiritistische Bereich jedoch erfreute sich zunehmenden Interesses aller Volksschichten, bis sich ihm im Gefolge von Mesmers Lehre sogar ernstzunehmende Wissenschaftler zuwandten.

Überhaupt fällt besonders das Rollenspiel der Intelligenz auf; war man im ausgehenden 18. Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen (Goethe, Jean Paul) nicht bereit, Übernatürliches öffentlich für möglich zu halten, so verkehrt sich dieser Standpunkt in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts geradezu, und die Vertreter der magnetischen Lehre werden gleichsam zu einer Art Avantgarde. Diese Entwicklung spricht im übrigen dafür, daß der militante Rationalismus der Spätaufklärung eher Berührungsängste vor dem Unerklärlichen verdeckte, als Ausdruck einer echten Haltung war; mit dem Vorhandensein der vermeintlichen Beweise war man daher in breiten Kreisen nur allzuschnell geneigt, bestimmte Phänomene, die vordem als Sinnestäuschung oder Ähnliches abgetan worden waren, wenn schon nicht unbedingt als selbstverständlich, so doch als möglich anzuerkennen.

Der Gegenstand gespenstischer Literatur (möglichst allgemein ausgedrückt) war also weder seinem Wahrheitsgehalt nach eindeutig klassifiziert noch öffentlich irrelevant, so daß keineswegs davon ausgegangen werden kann, daß alle in diesem Genre behandelten Inhalte von vorneherein ihrer Natur nach als absurde Fiktion aufgefaßt werden mußten, schon gar nicht von Rezipienten tieferer Bildungsstufen, auf denen von dem durchaus aufklärerischen Erkenntnisinteresse der Wissenschaft nicht viel mehr als die Tatsache übrigblieb, daß die vormals verspotteten Dinge plötzlich mit größtem Ernst behandelt wurden.

Diese pauschale Feststellung wird anhand der konkreten Texte noch im einzelnen zu präzisieren sein, denn natürlich müssen hier stofflich-motivische sowie darstellungstechnische Gesichtspunkte miteinbezogen werden. Ein erstes Indiz in dieser Hinsicht dürfte das bei den meisten Autoren nachgewiesene Interesse am Gebiet des Okkulten sein, wobei natürlich keineswegs eine Reihe hochgebildeter, teilweise wissenschaftlich befähigter Menschen als Obskuranten und Geisterseher dargestellt werden sollte. Trotzdem gibt es in diesem Kreise wie gezeigt nicht nur den Rationalisten älterer Prägung; vielmehr gewinnt eine Art von differenziert aufklärerischer Haltung zunehmend an Boden, aber auch der traditionelle Aberglaube behauptet sich noch am Rande. Insgesamt scheint der Eindruck zuzutreffen, daß es parallel zur historischen auch zu einer literarisch vielschichtigeren Auseinandersetzung mit den Themen des Gespenstischen kommt. Die einfache Scheidung von abergläubischen bzw. aufgeklärten Menschen verliert zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihre Gültigkeit; insbesondere die letztere Position beginnt zunehmend zu ver-

schwimmen, was im übrigen auch terminologische Schwierigkeiten mit sich bringt: Wo wäre die Grenze zwischen noch aufklärerischem Theorienspiel und schon abergläubischer "Geisterkunde" exakt zu ziehen? Wird sich letztere Frage wohl kaum letztgültig entscheiden lassen, so kann indes festgestellt werden, daß sich für die Wirkung einer Gespenstergeschichte - wenn man derartiges nicht von vorneherein gänzlich ablehnt - daraus kaum ein Unterschied ergibt: Eine Geistererscheinung wird wohl nicht weniger unheimlich, wenn sie mit Hilfe von Mesmers bzw. Puysegurs Theorie "natürlich" erklärt werden kann, eher dürfte das Gegenteil zutreffen, denn ihr Realitätscharakter wird dadurch bestärkt. Daraus ergeben sich auch Folgen für die Funktion von Gespenstergeschichten, denn im ausgehenden 18. Jahrhundert hatten sie einen didaktischen Zweck, zumindest wurde dies vorgegeben, dem die beschriebene Entwicklung zunehmend entgegenstand. Abschließend soll daher auch noch der Frage nachgegangen werden, wie sich das Genre im Spiegel der Ansichten seiner Autoren darstellt.

2.4.2. Literaturtheoretische Ansätze

Eine zeitgenössische Theorie der Gespenstergeschichte gibt es nicht. In neuerer Zeit würde eine solche vermutlich im größeren Rahmen der literarischen Phantastik aufgehen; trotzdem finden sich durchaus genrespezifische Anmerkungen der Autoren, die es im Rahmen der vorliegenden Untersuchung wert sind, näher betrachtet zu werden.

Zwar machte man sich auch im 18. Jahrhundert bereits Gedanken über die literarische Existenz von Gespenstern, doch wurde "... der neue Aspekt des Schaurig-Schönen ... unter dem Katharsis-Aspekt im Sinne der Furcht-Mitleid-

Theorie diskutiert"[155] (so etwa von Lessing), also im Bereich des Dramas. Den Massenautoren des ausgehenden 18. Jahrhunderts war das Gespenstische schlicht Exempel; in gewisser Weise eine Ausnahme bildet der Verfasser des "Genius", Karl Grosse, der sich im Gefolge u.a. des Engländers Burke um den Begriff des "Erhabenen" bemühte und sich dabei in Ansätzen mit einer Ästhetik des Nicht-Schönen befaßte, ohne jedoch direkt zu einer theoretischen Auseinandersetzung mit Schauerroman bzw. Gespenstergeschichte vorzudringen[156].

Erst nach 1800 gibt es deutlichere Ansätze zur theoretischen Bewältigung des Gespensterstoffes, allerdings zumeist in verstreuten Äußerungen einzelner Autoren. Bemerkenswert ist, daß hier nicht mehr die exemplarische Darstellung unheimlicher Vorgänge im Vordergrund steht, sondern zusehends der Frage nachgegangen wird, welche Reaktionen gespenstische Phänomene beim Leser hervorrufen. So wendet sich etwa Jean Paul ebenso gegen die (rationalistische) Entlarvung des Spuks als Betrug wie gegen das einfache "erfinden":

> Aber es gibt noch ein Drittes, nämlich den hohen Ausweg, daß ein Dichter das Wunder weder zerstöre wie ein exegetischer Theolog, noch in der Körperwelt unnatürlich festhalte wie ein Taschenspieler, sondern daß er es in die Seele lege ... (157).

Eindeutig in ästhetischen Kategorien argumentiert auch Fouqué, wenn er anmerkt, daß der Charakter (echten!) Spuks "gar zu lockend schauerlich"[158] sei; ruft man sich dabei ins Gedächtnis, daß Fouqué durchaus zu den "Gläubigen" zu rechnen war, dann kommt man zu dem interessanten Schluß, daß es offensichtlich möglich war, an einer nicht rationalistisch distanzierbaren Gänsehaut Genuß zu finden!

Solche und ähnliche Äußerungen besitzen jedoch insgesamt nur symptomatischen Wert; auszunehmen sind dabei jedoch Tieck und Hoffmann, die beide zu einer Art fragmentarischem Gerippe eines theoretischen Gebäudes beigetragen haben. Von besonderem Interesse sowohl in wirkungspsychologischer als auch darstellungstechnischer Art ist in diesem Zusammenhang Tiecks 1796 publizierte Abhandlung über "Shakespeares Behandlung des Wunderbaren"[159], auf den ersten Blick ein Beitrag zum Drama, der aber trotzdem für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit von Bedeutung ist. Denn einesteils bemüht sich Tieck, deutlich an Lessing anknüpfend (vgl. dessen Verteidigung von Shakespeares Gespenst gegenüber demjenigen Voltaires im 10. - 12. Stück der "Hamburgischen Dramaturgie")[160], um die Frage der Funktion des Gespenstischen im Rahmen der Furcht-Mitleid-Theorie, andererseits gelangt er jedoch im Verlauf seiner Analyse zu "handwerklichen" Kriterien, die, korreliert mit eigenen Ansichten, eine bruchstückhafte Theorie des Wunderbaren in der Literatur ergeben. Der enge, nur auf das Theater bezogene Rahmen der Abhandlung wird dabei in verschiedener Hinsicht gesprengt und es zeigen sich deutliche Bezüge zu Tiecks eigener schriftstellerischer Praxis, die eine nähere Beschäftigung mit diesem Text rechtfertigen.

Er konstatiert, daß die Phantasie des Zuschauers von Shakespeare - sogar gegen seinen Willen - so gespannt werde, daß er sich dem "schönen Wahnsinn"[161] des Dichters überläßt; er geht also davon aus, daß der Zuschauer gänzlich in den Bann einer Illusion gezogen wird. Die Geisterwelt in Tragödie und Komödie wird dabei klar geschieden: Während sie in der Tragödie durch ihre "Ferne" einzig dem Zweck, Furcht zu erregen, dient, wird sie in der Komödie dem Zuschauer nahe gerückt, er

wird gleichsam in eine übernatürliche Welt entführt, in der das Wunderbare gewöhnlich und natürlich wird. Tieck geht in diesem Zusammenhang von einer Analogie zum Traum aus.

Daß dieses Verfahren aber keineswegs für das Theater allein gilt, läßt sich aus seiner Bemerkung entnehmen, daß es dem Prosaschriftsteller erheblich leichter falle, den Leser in eine übernatürliche Welt zu versetzen, als dem Dramatiker, da der Leser gleichsam "durch das Auge des Dichters"[162] einen Text rezipieren könne, während das Geschehen auf der Bühne durch sich selbst wirken müsse. Damit setzt Tieck die anhand der Analyse des Shakespeareschen Umgangs mit dem Wunderbaren gewonnene Verfahrensweise bereits mit der Gestaltung der Erzählprosa in Verbindung; der Bereich, in den der Zuschauer entführt werden soll, entspricht zunächst der herkömmlichen Ebene des "Unvermischt-Wunderbaren" im Volksmärchen.

Das für die Erzählprosa indes absolut Neue, das den Rahmen des Märchens sprengt, gewinnt Tieck aus der Analyse von Aufbau und Zusammensetzung dieser Märchenebene. Ausgehend vom Zweck der "Täuschung" des Zuschauers, die stets in Gefahr ist, durchbrochen zu werden, diagnostiziert er bei Shakespeare ein beständiges Zerstreuen der Aufmerksamkeit des Zuschauers; seine Phantasie muß in einer gewissen Verwirrung gehalten werden, was sich durch eine Entwertung des realen Koordinatensystems bewerkstelligen läßt. Erreicht wird eine solche Wirkung vor allem dadurch, daß die Märchenebene durch die Übernahme individuell-komischer Züge aus der gewöhnlichen Welt eine gewisse Beglaubigung erfährt. Die Folge: Die Urteilskraft des Rezipienten wird so verwirrt, daß er die Kennzeichen, nach denen das Wahre bewertet wird, vergißt. Die Seele wird in eine Art von Schwindel versetzt, in welchem sie sich am Ende der Täuschung überläßt, da sie alle Kennzeichen der Wahrheit oder des

Irrtums verloren hat. Bezeichnenderweise belegt Tieck diese "Beobachtung" mit Cazottes "Diable amoureux"[163], einer Prosaerzählung! Damit wäre auf dieser Ebene das Märchenschema des "Unvermischt-Wunderbaren", das von der realen Welt durch eine tiefe Kluft getrennt ist, bereits verlassen.

Aber die erwünschte "Ausschaltung" des Verstandes kann nicht nur durch die Kombination des Wunderbaren mit dem gewöhnlichen Individuell-Komischen erreicht werden: Im Bereich der Tragödie, deren Zweck die Erregung von Furcht und Mitleid ist, dient die - in diesem Fall ferne und unbegreifliche - Geisterwelt dazu, das Furchtbare zu verstärken und den Zuschauer tiefer zu erschüttern:

> Die Seele erstarrt bei diesen fremdartigen Erscheinungen, die allen ihren bisherigen Erfahrungen widersprechen; die Phantasie durchläuft in einer wunderbaren Schnelligkeit tausend und tausend Gegenstände, um endlich die Ursache der unbegreiflichen Wirkung herauszubringen, sie findet keine befriedigende, und kehrt noch ermüdeter zum Gegenstande des Schreckens selbst zurück (164).

Es war keinesfalls Tiecks Absicht, eine eigene scharfumrissene Theorie des Dramas (oder gar der Gespenstergeschichte) zu formulieren und womöglich selbst zu verwirklichen - im Alter gab er sogar ein eindeutiges Bekenntnis zur Theorielosigkeit:

> Alles Reflektieren und Räsonnieren hat meiner Natur stets fern gelegen. Ich habe die Dinge immer aus dem Ganzen, aus dem Gefühl und der Begeisterung heraus aufzufassen und anzuschauen gesucht ... (165).

Indes lassen sich bekanntlich die wichtigsten Elemente, die Tieck in Shakespeares Technik des Übernatürlichen bewundernd lokalisiert, auch in seiner eigenen Schriftstellertätigkeit weiterentwickelt nachweisen: Die Ent-

wertung des Koordinatensystems des Lesers ("Verwirrung") durch das Changieren seiner diversen Wirklichkeitsebenen und die Kombination des Märchenhaften mit dem Alltäglichen (allerdings nicht nur mit dem Komischen) etwa in seinem drei Jahre später verfaßten "Blonden Eckbert"[166]. Und auch der in der Tragödie beobachtete Einsatz des schreckenerregenden Gespenstischen wird von Tieck selbst übernommen. In seiner Abhandlung definiert er diesen Komplex folgendermaßen:

> Alles Unbegreifliche, alles, wo wir eine Wirkung ohne eine Ursache wahrnehmen, ist es vorzüglich, was uns mit Schrecken und Grauen erfüllt: Ein Schatten, von dem wir keinen Körper sehen, eine Hand, die aus der Mauer tritt und unverständliche Charaktere an die Wand schreibt, ein unbekanntes Wesen, das plötzlich vor mit steht, und ebenso plötzlich wieder verschwindet (167).

Als konkretes Beispiel führt er unter anderem die Stelle im "Macbeth" an, in der der Geist des ermordeten Banquo erscheint, und merkt an, daß ein Großteil der Wirkung dieser Szene in der Tatsache liege, daß nur Macbeth allein die Erscheinung wahrnimmt. Zunächst überraschend folgt in diesem Zusammenhang ein Rekurs auf das altbekannte Thema der "natürlichen Erklärung" von Spukerscheinungen - doch handelt es sich hier keineswegs um eine Parteinahme für das Entlarvungsschema rationalistischer Manier wie etwa bei Schiller, vielmehr ordnet sich Tiecks Bemerkung nahtlos dem Prinzip der Verunsicherung des Rezipienten unter, wenn es ausdrücklich heißt, daß die Shakespeareschen Geister natürlich erklärt werden k ö n n e n, d.h. daß nicht etwa eine Erklärung mitgeliefert wird[168]. Vielmehr wird dem Zuschauer sozusagen eine "Hintertür" offengelassen, die es ihm ermöglicht, die spukhaften Phänomene als äußere Illustration von Seelenstimmungen aufzufassen. Im

Schlußkapitel der "Eisernen Maske"[169] ("Ryno"), das der Shakespeare-Abhandlung zeitlich nur kurz vorausging, hat Tieck eine Szene mit ähnlichen Zügen gestaltet.

In den Rahmengesprächen des fünfzehn Jahre später erschienenen "Phantasus", der eine Reihe früher geschriebener Erzählungen - u.a. auch den "Blonden Eckbert" - enthält, werden verschiedene Gesichtspunkte der Abhandlung wieder aufgenommen. So wird etwa den Märchen des Musäus der Vorwurf gemacht, die Illusion des Lesers werde durch den ironischen Ton ständig gebrochen. Im übrigen tauchen hier einzelne Gesichtspunkte einer Ästhetik des Nicht-Schönen auf, etwa wenn anhand des Beispiels einer bizarren Mahlzeit (Süßigkeiten in Form von Knochen und Totenschädeln) für das "Hineinspielen" von Furcht, Abscheu, Angst, Überraschung ins tägliche Leben Partei ergriffen wird, wobei dem Schrecklichen "eine gewisse Lieblichkeit ... (innewohne), die dem Reiz des Grauenhaften eine Art von Rührung und Wehmut beigselle"[170].

Besonders deutlich wird die Verbindung der "Phantasus"-Argumente mit der 15 Jahre alten Shakespeare-Abhandlung in der zusammenfassenden Kurzdefinition des Natur-Märchens:

> In diesen Naturmärchen mischt sich das Liebliche mit dem Schrecklichen, das Seltsame mit dem Kindischen, und verwirrt unsere Phantasie bis zum poetischen Wahnsinn ..."(171).

Was bleibt für die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung festzuhalten? Zunächst fällt auf, daß von einer Exempelfunktion des Übersinnlichen im Sinne einer Lehre nicht die Rede ist, obwohl die Niederschrift der Abhandlung (1793) noch mitten in die Zeit heftigster Attacken der Aufklärer fällt. Im Gegenteil, nicht auf Klärung eigenar-

tiger Sachverhalte, sondern auf Verwirrung des Lesers wird abgezielt. Zwar geht es Tieck zunächst um die Konstitution und Beglaubigung einer Märchenebene, doch darf man sich von der Verwendung dieses Begriffs nicht darüber hinwegtäuschen lassen, daß damit keineswegs der Bereich des herkömmlichen Volksmärchens gemeint ist. Er verwendet diese Bezeichnung eher als Synonym für "übernatürliche" bzw. "phantastische Geschichte" und beschränkt sich nicht auf die Verwendung von märchenhaften Versatzstücken, die höchstens noch von Kindern geglaubt werden. Denkt man an seine eigene Einstellung in Sachen Übernatürliches, dann erhalten die von ihm recht genau beschriebenen Phänomene, die in der zweiten, eher düsteren "Märchen"-Variante (die sich unter der Rubrik "Gespenstergeschichte" subsumieren läßt) Verwendung finden sollen, eine ganz andere Bedeutung als der Bereich der Feen, Elfen oder sprechenden Tiere. Kann eine vollkommene Illusion mit Hilfe abgetaner und als Ammenmärchen verlachter gespenstischer Elemente erreicht werden? Wohl kaum. Tieck meint damit ganz eindeutig den Einbezug in ihrer Existenz zumindest umstrittener Dinge und macht ihre Interpretation darüber hinaus von der persönlichen Einstellung des Zuschauers/Lesers abhängig, indem er auf eine Erklärung verzichtet - ganz im Gegensatz etwa zu den Autoren der zeitgenössischen populären Geisterseher-Romane. Er nutzt also offensichtlich die Unsicherheit des Rezipienten in dieser Frage zur Erzeugung eines nicht ohne weiteres distanzierbaren Schauers.

Letztere Beobachtungen sind allerdings zugegebenermaßen recht spekulativ und können nur als Indiz gewertet werden; weitaus gesicherter jedoch erscheint der Schluß, daß es Shakespeare war, der Tiecks Konzeption der Gespenstergeschichte entscheidend mitbestimmte, ja möglicherweise für seine Beschäftigung mit diesem Literaturtyp überhaupt weitgehend verantwortlich ist. Dieser Aspekt

ist zum einen für die literarische Tradition des Genres von Bedeutung, zum anderen wird im analytischen Teil der vorliegenden Untersuchung den daraus zu folgernden Unterschieden zwischen aufklärerischer und romantischer Variante noch im einzelnen nachzugehen sein. Zunächst soll aber noch auf den Autor eingegangen werden, der in direktem Bezug auf Tieck eine Reihe theoretischer Anmerkungen zur Gespenstergeschichte gemacht hat: E.T.A. Hoffmann. Auch er ist keineswegs als Literaturtheoretiker anzusehen, doch hat er einzelne Elemente seiner "Technik" - z.T. in direkter Auseinandersetzung mit den Ansichten Tiecks, den er bewunderte - in den Gesprächen der "Serapionsbrüder" recht genau umrissen. Zwar sind diese schon deswegen nicht als Darstellung eines Konzepts anzusehen, weil sie später als die Geschichten selbst verfaßt wurden; eher sind darin Reflexionen über bereits Abgeschlossenes zu sehen, doch scheinen sie mir trotzdem wichtige Gesichtspunkte für eine theoretische Fundierung der Gespenstergeschichte zu enthalten.

Die "Serapionsbrüder" erschienen 1819/21, also ungefähr 22 Jahre später als Tiecks dramaturgische Abhandlung, und so erstaunt es kaum, daß hier nicht einmal mehr ansatzweise der Aspekt der didaktischen Anwendung von schauererregenden Stoffen erwähnt wird. Der Bereich des Entsetzlichen und Grauenerregenden und seine Integration in die Dichtung wird in direktem Bezug auf Tieck diskutiert, wobei dessen Formulierung, daß das wirklich Entsetzenerregende sich im wahren Leben abspiele, als grundlegend anerkannt wird: Die echten Gespenstergeschichten schreibe das Leben selbst; der Dichter habe das Schreckliche mit einem gewissen "poetischen Takt"[172)] in seine Produkte einzufügen, wobei der phantastische Charakter des Werkes das entscheidende Kriterium sei. So kann etwa das unglaubhafte, aber unappetitliche bis widerwärtige

Aspekte beinhaltende Phänomen des Vampirismus von einem Dichter, "dem poetischer Takt nicht fehle"[173], so literarisiert werden, daß der Sinn "erschüttert", aber nicht verstört werde - eine offensichtlich positiv aufgefaßte Wirkung, die eine bestimmte Art von Genuß mit sich bringt. Erreicht werden soll also in erster Linie ein Gefühl des Erschauerns - das sich am wirksamsten ebenso wie bei Tieck durch die Darstellung real nicht ohne weiteres zu leugnender Phänomene erzeugen läßt; auch bei Hoffmann gilt konform mit Tieck das ungeklärte Gespenstische, das dieser in seiner Shakespeare-Abhandlung mit "Wirkung ohne Ursache" umschrieb, als sicheres "Rezept":

> ... das unheimliche, den äußeren Sinn in Anspruch nehmende Treiben eines unsichtbaren Wesens, würde mich dagegen unfehlbar wahnsinnig machen. Es ist das Gefühl der gänzlich hülflosesten Ohnmacht, das den Geist zermalmen müßte (174).

Ähnlich wie bei Tieck ist eine "rationalistische" Erklärung aber nicht beabsichtigt, und der Leser wird auf seine eigene Einstellung zu derartigen Dingen verwiesen. Im übrigen kann das ungeklärte Gespenstische offensichtlich als Spezialfall des Fragmentarischen aufgefaßt werden:

> Nichts ist mir mehr zuwider, als wenn in einer Erzählung, in einem Roman der Boden, auf dem sich die fantastische Welt bewegt hat, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, ... Dagegen dringt manches Fragment ... tief in meine Seele und verschafft mir, da nun die Fantasie die eigenen Schwingen regt, einen lange dauernden Genuß (175).

Auch Hoffmann zwingt den Rezipienten mithin zu einer Reaktion - und hier ergibt sich der erste deutliche Unterschied zum Verfahren Tiecks: Das "Anregen der Phantasie" unterscheidet sich nämlich deutlich vom "poetischen Wahn-

sinn", der durch die Tieckschen Natur-Märchen erzeugt werden soll. Hoffmann möchte hier im Gegensatz zu Tieck, der die Phantasie verwirren will, damit sie sich den phantastischen Einfällen des Autors willenlos überläßt, das Reflexionsvermögen des Lesers anregen: "Ich meine, die Fantasie des Lesers ... soll ... ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann sich selbst beliebig fortschwingen"[176]. Damit wird bei Hoffmann eindeutig mehr Wert auf eine gewisse rationale Komponente in der angestrebten Wirkung auf den Leser bzw. dessen Reaktion gelegt. In diesem Punkt dürfte wohl neben dem Unterschied zwischen dem noch sehr jungen Verfasser der Shakespeare-Abhandlung Tieck und dem erfahrenen "Bestsellerautor" Hoffmann vor allem die Tatsache deutlich werden, daß die Zeiten sich recht bedeutsam geändert haben, denn Hoffmann kann es sich nicht nur leisten, den Rezipienten zum Nachdenken über vordem als absurd angesehene Dinge anzuregen, bei ihm nimmt die reale Welt als solche einen viel größeren Stellenwert ein als bei Tieck. Es genügt in diesem Zusammenhang, auf das berühmte "serapiontische Prinzip" hinzuweisen, das in seinem Kern das Verhältnis zwischen historisch/realer und phantastischer Welt umschreibt. ("Man nannte sie (die Geschichte der Scudery) deshalb wahrhaft serapiontisch, weil sie auf geschichtlichem Grund gebaut, doch hinaufsteige ins Fantastische")[177]

Während Tieck in erster Linie ein Geisterreich mit Hilfe realer Züge beglaubigen wollte, nimmt Hoffmann mithin das Diesseits als Ausgangspunkt. Dabei kann es - wiederum im Gegensatz zu Tieck - im Kontrast von Spuk und Realität durchaus zu einem ironischen Unterton kommen.

Fast sinnbildlich für den Grenzbereich zwischen Realität und Phantasie erscheint in diesem Zusammenhang die Lehre des Magnetismus; in ihrer wissenschaftlichen Konzeption durchaus "diesseitig", streift sie jedoch ins

Geisterhafte hinein, wie Hoffmann selbst es ausdrückt[178], und eröffnet damit einen zeitgemäßen Weg, in echt "serapiontischer" Weise zu einer ungemütlich realistischen Form der Gespenstergeschichte zu gelangen.

Durch dieses Verfahren ist der Rezipient nicht mehr ohne weiteres in der Lage, einen entsprechenden Text als Märchen (im traditionellen Sinn) oder als Ausgeburt des finstersten Aberglaubens abzutun - etwa im "Magnetiseur" bewegt Hoffmann sich durchaus im Bereich des damals für möglich Gehaltenen[179].

Die Erörterungen dieses Kapitels dürfen nicht überbewertet werden, schließlich handelt es sich um eine ziemlich willkürliche Zusammenstellung einzelner Stellungnahmen Hoffmanns, die, wie eingangs bereits erwähnt, ja keinesfalls ein Konzept vorstellen sollen. Trotzdem ließ sich die Wandlung, die das Genre Gespenstergeschichte in theoretischer wie interpretatorischer Hinsicht zwischen ausgehendem 18. und beginnendem 19. Jahrhundert durchmacht, recht deutlich verfolgen. In diesem Zusammenhang kann festgestellt werden, daß die These vom "ritualisierten Durchspielen bewältigter Ängste"[180], die bei der Frage nach der Art der Rezeption von Schauerliteratur eine der gängigsten Erklärungsmöglichkeiten darstellt, zumindest für das beginnende 19. Jahrhundert mit einem Fragezeichen zu versehen ist.

3. Die Gespenstergeschichte in ihrer literarischen Tradition

Nachdem nun auf außer- und vorliterarischer Ebene die historischen Grundlagen des Genres "Gespenstergeschichte" analysiert worden sind, kann der Schritt auf die Ebene des artistischen Gespenster-Textes erfolgen. Im Rahmen der Entstehungsfrage ist letztlich noch der Stellenwert der literarischen Tradition zu ermitteln, um zu einer abschließenden Wertung des historischen Einflusses zu gelangen.

3.1. Vorläufer/Abhängigkeiten

Es ist eine bekannte Tatsache, daß das "Zeitalter" der literarischen Gespenstergeschichte bzw. des Schauerromans in England bereits mehr als zwanzig Jahre vor Schillers "Geisterseher" beginnt. Neben William Beckfords "History of the Caliph Vathek", der sich jedoch ähnlich wie Voltaires "Zadig" im Ton nach den orientalischen Märchen richtet, erschienen 1764 Horace Walpoles "Castle of Otranto" und 1777 Clara Reeves "Old english Baron", die als frühe Vorläufer des Genres gelten, wobei gleichzeitig hervorgehoben werden muß, daß sich auch in England größere Breitenerfolge erst mit Beginn der 90er Jahre einstellten. Clara Reeves Roman wurde 1789 ins Deutsche übersetzt, Walpoles Text erschien im Jahre 1768 zunächst anonym, 1794 folgte die zweite Übersetzung, und im Jahre 1800 nahm kein geringerer als August Wilhelm Schlegel die dritte Übertragung vor.

Dieses Buch galt als erstes seiner Art, und Walpole war so gleichsam zum "Erfinder" des Schauerromans avanciert[1)], obwohl vor ihm Tobias Smollet 1753 in seine "Adventures of Count Fathom" an verschiedenen

Stellen Schilderungen eingefügt hatte, die ganz in der Art der späteren "Gothic Romance" gehalten sind und im Widerspruch zu dem ansonsten ausgeprägt realistischen Charakter des Buches stehen[2].

Dem "Castle", das trotzdem fremden Vorbildern wenig zu verdanken scheint[3], war jedoch in Deutschland kein Massenerfolg beschieden, auch in den späteren Leihbibliotheken taucht es kaum einmal auf. Doch war sein Verfasser den "... deutschen Zeitgenossen ein geläufiger Begriff"[4]. So bezieht sich Lessing im 23. Stück seiner "Hamburgischen Dramaturgie" auf einen Vergleich, den Walpole zwischen Shakespeare und Voltaire in seinem Vorwort zur zweiten Auflage anstellt, und auch die Verteidigung von Shakespeares Gespenst im "Hamlet" gegenüber demjenigen Voltaires im 10. bis 12. Stück hängt möglicherweise direkt mit demselben Text zusammen[5].

Goethe und Schiller befaßten sich zwar ebenfalls mit Walpole, von Goethe gibt es sogar ein "Otranto-Gedicht"[6], doch machte Schiller aller Wahrscheinlichkeit nach erst nach der Publikation des "Geistersehers" mit diesem Buch Bekanntschaft[7], und beide interessierten sich im übrigen hauptsächlich für seine Schicksalstragödie "Mysterious Mother"[8]. Im Hinblick auf die einzigartige literaturgeschichtliche Stellung von Walpoles Text scheint es aber trotz der oben erwähnten Einschränkungen unerläßlich, hinsichtlich einer eventuellen Vorbild-Funktion auf dessen Inhalt etwas genauer einzugehen.

Die Burg von Otranto

Manfred, Fürst von Otranto, will seinen Sohn Conrad mit Isabella von Viczenza verheiraten. Am Hochzeitstage wird Conrad von einem überdimensionalen Helm zerschmettert. Manfred hat Grund zu höchster Besorgnis, denn es gibt eine alte Prophezeiung, die folgendermaßen lautet: Burg und Fürstentum von Otranto werden der gegenwärtig dort herrschenden Familie verlorengehen, wenn jemals der wahre Eigentümer zu

groß geworden sein sollte, sie zu bewohnen. Ein zufällig am Unglücksort anwesender junger Mann, der die Ähnlichkeit des Helms mit dem Helm eines Standbildes, vorstellend Alfonso den Guten, hervorhebt, wird als Zauberer verhaftet und unter dem Helm gefangengesetzt. Um die Prophezeiung zunichtezumachen, will Fürst Manfred nun selbst Isabella heiraten, damit seine Linie nicht ausstirbt; sie jedoch entflieht in die unterirdischen Gewölbe unter dem Schloß, wo sie auf den jungen Mann trifft, der sich aus dem Helm befreit hat. Allerlei Spukhaftes begibt sich, ein Ahnenbild steigt aus seinem Rahmen, Bediente geben an, im Speisesaal einen Riesen gesehen zu haben. Isabella flüchtet sich in eine Kirche zu Pater Hieronymus; der junge Mann, Theodor, wird erneut gefangengenommen. Matilda, der Tochter Fürst Manfreds, fällt eine große Ähnlichkeit zwischen dem Bilde Alfonsos des Guten und Theodor auf. Pater Hieronymus, der in Wirklichkeit der Graf von Falconara ist, erkennt an einem Muttermal in Theodor seinen Sohn. Theodors Mutter aber war eine unbekannte Tochter aus einer geheimen Ehe Alfonsos des Guten, den der Großvater des jetzigen Fürsten, Ricardo, vergiftet hatte, um an das Erbe des vermeintlich Kinderlosen zu kommen. Theodor also ist der wahre Fürst von Otranto. Irrtümlich ersticht Manfred seine Tochter Matilda; mit einem Donnerschlag stürzen die Burgmauern zusammen, und aus den Ruinen taucht in ungeheurer Größe die Gestalt Alfonsos auf, die Theodor zu seinem wahren Erben ausruft, bevor er gen Himmel fährt.(9).

Im Rahmen des Themas lassen sich folgende Einzelheiten als Haupt-Charakteristika der Walpoleschen Erzählung lokalisieren, anhand derer sich eventuelle Epigonen erkennen lassen müssen: Die Handlung spielt in der Zeit des Mittelalters, als Schauplatz dient ein "gotisches" Schloß, und der Charakter des Übernatürlichen bleibt unangetastet, d.h. die Prophezeiung und die mannigfaltigen Spukerscheinungen stellen für die Protagonisten eine buchstäbliche Tatsache dar, die rational nicht zu lösen ist. Als Hauptmotiv läßt sich die Wiedereinsetzung des rechtmäßigen Erben nach Aufklärung eines Verbrechens durch den Geist des ermordeten Urahnen bezeichnen.

Dasselbe Motiv steht auch im "Old english Baron" im Vordergrund, und auch hier gibt es als Schauplatz ein Schloß, genaugenommen einen abseits gelegenen Flügel. Die Autorin will ihr Vorbild Walpole keineswegs verleugnen, sie bezeichnet es im Gegenteil als eines ihrer Hauptanliegen, dessen Fehler zu vermeiden[10].

Daß der Schillersche "Geisterseher" in den oben angeführten Punkten völlig von Walpoles und Reeves Konzept abweicht, liegt auf der Hand: Weder läßt er seine Erzählung im Mittelalter spielen, noch greift er überhaupt auf Ruinen und Spukschlösser zurück. Und das Übernatürliche besteht - zunächst in der Haupthandlung - aus einer Reihe physikalisch-technischer Kunststücke[11]. Beachtung verdient in diesem Zusammenhang allerdings auch die eingelegte Geschichte der Familie del M---nte, denn allein für sich genommen wird darin die Aufdeckung eines Mordes durch den Geist des Opfers beschrieben. Der Auftritt des toten Jeronymo und die Nennung seines Mörders[12] stellen eine - wenn auch sehr vage - Parallele zum Erscheinen Alfonsos dar, der Theodor zum wahren Herrn von Otranto erklärt, worauf Manfred die Mitwisserschaft an dem Mord bekennt. Mit größerer Wahrscheinlichkeit kann jedoch eine Anregung Schillers in diesem Punkt durch die entsprechende Stelle in Shakespeares "Macbeth" vermutet werden, in der auf die Aufforderung des Titelhelden plötzlich der ermordete Banquo vor ihm steht[13]. (Auch Lorenzo del M---nte erhebt sein Glas ja auf den toten Bruder). Sowohl Walpole als auch Schiller war diese Vorlage zweifellos geläufig, und diese Annahme wird noch gestützt durch eine Reihe weiterer Details im "Geisterseher", die Assoziationen mit dem englischen Dramatiker provozieren: Der Prinz zitiert den "Hamlet"[14] (allerdings ist in diesem Punkt die Ansicht v. Hansteins

einleuchtender[15]), die Begrüßung des Prinzen als König durch die Kinder, die an die Prophezeiung der Hexen erinnert, die Macbeth den Thron voraussagen, oder auch die Vorwegnahme des Schlusses der Erzählung durch den Grafen von O., in der angedeutet wird, daß der Prinz - wiederum wie Macbeth - durch ein Verbrechen an die Macht gelangen will[16]).

Davon unberührt bleibt aber trotzdem Schillers stark abweichende Auffassung vom Gespenstischen - bezeichnenderweise beginnt der Prinz, nachdem er die Geschichte vernommen hat und über die Tatsache, daß der Sizilianer im Besitz des Traurings des Ermordeten gewesen sein mußte, stutzig wird, zu zweifeln und reimt sich den wirklichen Ablauf vollkommen anders, nämlich als zwar magisch verbrämtes, ansonsten aber ganz ordinäres Verbrechen zusammen. Im übrigen ist zu beachten, daß Schiller die Geschichte ja einem erwiesenen Lügner - dem Sizilianer - in den Mund legt; es erscheint daher nicht allzu weit hergeholt, in diesem Detail eher eine deutliche Distanzierung des Autors vom Shakespeareschen Geisterapparat zu sehen, zumal es sich um eine Erzählung in einer Erzählung handelt, und er auch hier eine natürliche Erklärung zumindest impliziert, wenn auch nicht so lückenlos ausführt, wie in der vorangegangenen Beschwörungsszene. Für seine rationalistische Behandlungsweise der Gespensterthematik - und das scheint mir hier das entscheidende zu sein - dürfte also trotz der beschriebenen motivischen Anklänge der Hauptanstoß von der historischen Diskussion, die in Kapitel 2.2. bereits eingehend beschrieben wurde, ausgegangen sein; darauf weist auch nicht zuletzt die Gestalt des Sizilianers hin, für die wohl Cagliostro das Vorbild abgegeben haben wird. Es wird in diesem Zusammenhang deutlich, daß zwischen Motivik und Gesamttendenz zu unterscheiden ist; in dieser

Hinsicht ist auch der Umstand aufzufassen, daß der "Geisterseher" und der in den wichtigsten Zügen sehr ähnliche Text von Tschink[17], die alle beide im Jahre 1795 in England veröffentlicht wurden, dort ihrerseits eine Vorbild-Funktion entwickelten[18].

Was nun allerdings die gespenstischen Ritterromane und -geschichten anbetrifft, also vor allem die Produkte der Autoren Spieß und Gleich, so gibt es schon eher vorder gründig mögliche Parallelen: Auch von diesen Schriftstelle wird die Handlung wie bei Walpole zumeist in die Zeit der Kreuzzüge zurückverlegt, und häufig dienen Spukschlösser und Ruinen als Schauplatz; letzteres gilt übrigens auch für einen Teil der Texte, die ansonsten dem Rezept Schille folgen. Doch läßt sich kaum eine der von mir herangezogene Erzählungen der ersten Welle - dies ändert sich natürlich nach der Jahrhundertwende - wie diejenige Walpoles im eigentlichen als "Geschichte eines Schlosses" bezeichnen[19]; wenn ein solches zum Ort des Geschehens wird, ist das so gut wie immer von kurzer Dauer, bleibt ein Ornament am Rande, ein unheimliches Ingrediens. Und bezüglich des letzten und wichtigsten Vergleichspunktes, des Übernatürlichen, ist anzumerken, daß es auch bei Spieß und Gleich oftmals ungelöst bleibt. Ebenso gibt es von Geistern aufgeklärte Verbrechen. Zum Unterschied steht jedoch in den Texten dieser Autoren zumeist der Geist und dessen Erlösung im Mittelpunkt[20], ein Gesichtspunkt, der bei Walpole überhaupt keine Rolle spielt. Das gleiche gilt auch für den "Old english Baron", in dem die Betonung auf der Wiedereinsetzung des wahren Erben liegt, wobei der Geist gleichsam nebensächlich zu seiner ewigen Ruhe kommt.

Festzuhalten bleibt also, daß in den mir erreichbaren Texten der Entstehungsphase des Genres direkte augenfällige Übernahmen aus den entsprechenden englischen Roman-Vorläufern beziehungsweise Anspielungen auf sie nicht zu finden waren. Im übrigen muß konstatiert werden, daß das genaue Ausmaß des Einflusses der englischen "Gothic Romance" in Deutschland in der einschlägigen Forschungsliteratur stark umstritten ist[21]; trotzdem scheint der Eindruck zuzutreffen, daß von einer bruchlosen Entwicklung seit Walpole und von einem Aufgreifen englischer Vorbilder im Sinne einer Imitation zunächst nicht die Rede sein kann. Die in der Gegenwart spielende Geisterseher-Geschichte in der Manier Schillers kann - vorbehaltlich der noch zu leistenden Untersuchung des Werkes selbst - mithin als vorwiegend durch die historische Zeitsituation bedingte deutsche Sonderentwicklung gelten.

Etwas komplizierter sieht es mit dem gespenstischen Ritterroman aus; auf ihn wird im Kapitel 3.2. noch einmal zurückzukommen sein. Für beide Varianten gilt jedoch, daß in der folgenden Zeit ein fremdländischer Anstrich offenbar zum (Verkaufs-) Erfolg beitrug, wie die vielen Untertitel in der Art von "a german story", "a german tale" oder "aus dem England der Miß Anna Radcliffe" andeuten[22]. Auch diese Tatsache ist eher als Beweis für die Unterschiedlichkeit der deutschen und englischen Behandlung der Gespenster-Thematik aufzufassen als für deren Verwandtschaft.

Erst die Romane der letztgenannten Autorin wurden in Deutschland zu großen Erfolgen und demzufolge auch zum Gegenstand von Nachahmungen. Allerdings geschieht das in der Hauptsache erst nach 1797 und ist somit für den allerersten Entstehungszusammenhang nicht mehr von Bedeutung. H. A. Kerndörffer[23] und Ernst Bornschein übernahmen das Erfolgsrezept der Anne Radcliffe: Dem letzteren gelang es mit seinem "Beichtstuhl"[24], in dem er einige Motive aus

Radcliffes "Italian" entlehnte, insgesamt fünf Auflagen zu erzielen. Auch Ignatz Arnold partizipierte am Erfolg des "Italian": Der "Mann mit dem rothen Ermel" wird in seiner Jugend ins "Kloster der schwarzen Büßenden" in Neapel gesteckt, in dem noch die Erinnerung an den verbrecherischen Mönch Schedoni, die Zentralgestalt aus dem "Italian", gegenwärtig ist[25].

Ein weiterer englischer Erfolgsautor, Matthew Gregory Lewis, verwertete in seinem Roman "The Monk", der später wiederum zum Vorbild für E.T.A. Hoffmanns "Elixiere des Teufels" wurde, unter anderem das "Petermännchen"[26] von Christian Heinrich Spieß und die Gestalt der blutenden Nonne aus der Geschichte "Die Entführung" aus Musäus "Volksmärchen der Deutschen"[27]. Im übrigen weist das Schlußkapitel seines Buches frappierende Parallelen zu Webers "Teufelsbeschwörung" auf[28]; all dies deutet darauf hin, daß er derartiges in der einschlägigen englischen Literatur nicht fand. Überhaupt dürfte er in seiner deutsch englischen Vermittlerrolle von erheblich größerem Einfluß gewesen sein als umgekehrt[29].

Eine Figur des "Monk", die des teuflischen Werkzeugs Mathilda, scheint - auch wenn Lewis bestreitet, diesen Text gelesen zu haben - auf Cazottes bereits erwähnten "Diable Amoureux" zurückzugehen[30]. Auch dieses Buch gilt als möglicher Vorläufer der deutschen Gespensterliteratur. Doch das Hauptmotiv dieser Erzählung, der Teufel als weibliches Wesen, wurde ebenfalls in keinem der von mir betrachteten deutschen Texte aufgegriffen; dagegen erscheint ein anderes Motiv, das im "Diable Amoureux" ebenfalls eine gewichtige Rolle spielt, gleich mehrmals: die als Mann (Page) verkleidete Frau, hier Biondetto/Biondetta genannt. Es findet sich unter anderem in Ignatz Arnolds Roman "Mirakuloso oder der Schreckensbund der Illuminaten"[3] oder auch in Karl Grosses "Zerbrochenem Ring"[32], hier sogar mit dem recht ähnlich klingenden Namen Biondino/

Bandini - doch bleibt dieser mögliche Zusammenhang ziemlich nebensächlich und ist auch kaum als Beweis zu werten, da dieses Verkleidungsmotiv sehr verbreitet war.

Obige Beispiele zeigen, daß Lektüreerfahrungen von Autoren für die Gestaltung eigener Stoffe mindestens ebenso wichtig sind wie die konkrete historische Situation. Beide Arten von Einflüssen in ihrem Stellenwert genau zu bestimmen, dürfte wohl unmöglich sein und würde auch den Rahmen der vorliegenden Arbeit übersteigen. Von Interesse ist hier nur die Entstehungssituation des Genres, und für diesen Zeitraum scheint mir eine nähere Eingrenzung der konstituierenden Faktoren durchaus möglich: Beim Geisterseher-Typ war es also vor allem die historische Situation des ausgehenden 18. Jahrhunderts, wenn sich auch ein zumindest punktueller Einfluß Shakespeares als wahrscheinlich erweist. Daß sich die Einflüsse in der Folge kumulieren, ist ja vor allem aus der gut erforschten Literatur der Romantik ersichtlich; die Leseerfahrungen der Tieck, Fouqué, Hauff, Hoffmann sind bekannt, ebenso ihr Interesse für die historische Okkultismus-Debatte.

3.2. Indirekte Einflüsse

Es bleibt also noch die zweite Variante, der gespenstische Ritterroman. Die Frage nach der Zeitsituation hilft hier nicht weiter, wenn sich auch in diesen Texten ebenfalls Anklänge an das späte 18. Jahrhundert nachweisen lassen. Aber auch mit den englischen Vorläufern haben sie in motivischer Hinsicht kaum etwas gemein - nur der mittelalterliche Schauplatz verbindet sie mit diesen. Ein kurzer Blick auf das hier entrollte Bild der Ritterzeit erscheint also notwendig, insbesondere im Zusammenhang mit inländischen belletristischen Vorläufern.

Die Tatsache, daß Autoren wie Spieß und Gleich ebenso wie Walpole den Schauplatz ins "finstere Mittelalter" verlegten, muß keineswegs als Beweis für eine tatsächliche Abhängigkeit gelten, da die ganze mittelalterliche Szenerie, auf die die Autoren der gespenstischen Rittergeschichten zurückgriffen, bereits in den mehr oder minder historischen Romanen der Feßler, Naubert und vor allem Leonhard Wächters, der seine rationalistische Projektion des Mittelalters aus dem "Tugendbegriff des Göttinger Hains, Klopstocks Jünglingsvorstellungen und dem Kraft- und Geniebegriff des Sturm und Drang ..."[33] zusammengesetzt hatte, vorgebildet und so als fertige Bühne für das Erscheinen von Gespenstern nutzbar war. Dieses Mittelalter stellte sich in erster Linie als verschwommener Zeitraum dar, in dem im Gegensatz zur aufgeklärten Gegenwart fast alles möglich war, kraftgenialisches Ausleben, Greueltaten, aber eben auch Gespenster, da es sich ja um die Zeit des tiefsten Aberglaubens handelte. Übrigens legitimierte auch Walpole seine Gespenster im Vorwort zur ersten Auflage des "Castle" mit dem Hinweis, daß man zwar gegenwärtig übernatürliche Vorkommnisse nicht einmal mehr im Roman gelten lassen würde, damals jedoch seien sie im Glauben der Zeit so verwurzelt gewesen, daß es schlechterdings unmöglich sei, sie unerwähnt zu lassen[34]. Walpoles Konzeption des Mittelalters unterscheidet sich also gar nicht so sehr von derjenigen Wächters und dessen Kollegen, trotzdem wäre es zweifellos verfehlt, in Walpole hier den Hauptvermittler zu suchen. Den historischen Romanen voraus (und parallel) gingen in Deutschland zunächst die Ritterdramen, die dem Sturm und Drang und hier vor allem Goethes "Götz" verpflichtet waren, wenn auch anzumerken ist, daß im allgemeinen die Zeit der Kreuzzüge als Schauplatz diente und nicht, wie in Goethes Drama, die Spätphase des

Rittertums. Trotzdem gibt es im "Götz" bereits den Typ des aufrechten, freien, gerechtigkeitsfanatischen Ritters, des treuen Knappen, des Intriganten, aber auch das Femegericht der späteren Romane ist vorhanden.

Vor allem diese kurze Szene führte später immer wieder dazu, im "Götz" das Vorbild für die in der Folge in der Unterhaltungsliteratur verbreitete Geheimbund-Motivik zu sehen, doch hoffe ich gezeigt zu haben, daß hier eher davon gesprochen werden kann, daß eine Zeiterscheinung literarisch gesellschaftsfähig gemacht wurde - dies wird im analytischen Teil noch im einzelnen zu belegen sein.

Es erscheint im Rahmen des Themas nicht notwendig, die Entwicklung des historischen Ritterromans aufzurollen, wichtiger ist es, nochmals auf den schon erwähnten englischen Dramatiker hinzuweisen, der nicht nur Schiller motivische Anregungen lieferte, sondern auch auf Goethe einen entscheidenden Einfluß ausgeübt hat: Shakespeare, der mit Gewißheit auf Walpole einwirkte, obwohl dieser bemerkenswerterweise sonst recht wenig von ihm hielt[35)], aber in die deutsche Literatur in erster Linie nicht über diesen, sondern durch Lessing, Wieland und vor allem den Sturm und Drang Eingang fand. Als Vorbild und Alibifigur dieser literarischen Epoche ist Shakespeare also auch an der Entstehung der zweiten Hauptvariante des Gespenster-Genres - wenn auch nur indirekt - beteiligt: in der literarischen Erschließung des Mittelalters, das vom gespenstischen Ritterroman übernommen wird.

Die Stellung Shakespeares läßt sich erst dann richtig einschätzen, wenn man sich daran erinnert, daß er es auch im Falle Tiecks war, der den entscheidenden Impuls auslöste. Nicht nur finden sich in dessen Jugendwerken, etwa im Fragment "Gotthold", im "Siward" oder im "König Braddeck" deutliche Anklänge - in letzterem lassen sich beispielsweise die Einflüsse der Hexenszene aus dem

"Macbeth" genau verfolgen[36] - vor allem war es ja, wie in Kapitel 2.4.2. bereits gezeigt, die Analyse der Shakespeareschen Technik des Wunderbaren, die Tiecks "romantische" Variante der Gespenstergeschichte mit all ihren Folgen mit konstituierte.

Eine weitere wichtige ausländische Quelle war für Tieck und seinen Lehrer Friedrich Eberhard Rambach die Macphersonsche Ossian-Dichtung, deren Einfluß in Tiecks "Almansur", in den in erster Linie von Rambach verfaßten Geschichten der Sammlung "Ritter, Pfaffen, Geister in Erzählungen"[37] (nur "Adalbert und Emma oder das grüne Band" ist von Tieck) und auch in Rambach/Tiecks "Eiserner Maske"[38] nicht zu übersehen ist. Letzteres Buch trägt sogar den Untertitel "Eine schottische Geschichte", und Rambach selbst schreibt im Vorwort, er sei bemüht gewesen, "... die Hauptideen Ossians beizubehalten"[39].

Zusammenhänge und Entwicklungen sind bei Tieck (und Rambach) einigermaßen zu verfolgen; völlig unmöglich dagegen ist dies bei den Massenautoren. Selbst der Nachlaß eines so bekannten Erfolgsschriftstellers wie Christian Heinrich Spieß war bereits kurz nach seinem Tode völlig verstreut[40]. Offensichtlich bleibt indes, daß auch er sich an der Mode der Ritterschauspiele beteiligte ("Klara von Hoheneichen", Prag 1790), ebenso wie sein "Schüler" Gleich, der mit dem Schauspiel "Elisabeth, Gräfin von Hochfeld oder Kabalen der Vorzeit", Wien 1791, debütierte. Eine Kontinuität zwischen Ritterdrama und gespenstischem Ritterroman scheint also höchst wahrscheinlich.

Damit dürfte klar sein, daß die deutsche literarische Gespenstergeschichte in ihrer Entstehungsphase, also etwa

bis 1800, in erster Linie als ein Produkt der konkreten historischen Situation am Ende des 18. Jahrhunderts sowie der inländischen literarischen Tradition angesehen werden kann. Beide Hauptvarianten, nämlich die rationalistische Geisterseher-Geschichte wie auch der gespenstische Ritterroman sind im wesentlichen eigenständige Entwicklungen, die (zunächst) nicht in der älteren englischen Tradition der Gothic-Novel stehen, wenn es auch - grob gesprochen - etwa ab der Jahrhundertwende zu wechselseitigen Beeinflussungen kommt. Dabei erwies sich für beide Varianten Shakespeare als bedeutungsvoll, einmal direkt als Motivgeber für Schiller, zum anderen als wichtiger indirekter Faktor bei der literarischen Erschließung des Mittelalters. Zum dritten wird sein geradezu bahnbrechender Einfluß über die Rezeption durch Tieck auf die romantische Variante in Teil 5.2.1.2. noch im einzelnen zu belegen sein.

Damit wäre das inner- und außerliterarische Koordinatensystem des zu untersuchenden Literaturtyps abgesteckt, und es kann zur eigentlichen Analyse übergegangen werden. Da die ausländischen Einflüsse erst etwa ab der Jahrhundertwende größere Bedeutung erlangten, erscheint es zweckmäßig, die Konstitutionsphase des Genres als relativ abgeschlossene Einheit zu behandeln und zunächst gesondert von den Weiterentwicklungen des 19. Jahrhunderts zu untersuchen. Insbesondere der Geisterseher- bzw. Geheimbundroman war bereits Gegenstand detaillierter Betrachtungen, doch scheint mir unter dem Aspekt der vorliegenden Untersuchung das diesem Typ zugrundeliegende Stoff-/Motivschema zu wenig klar herausgearbeitet worden zu sein, so daß auf eine erneute Beschäftigung mit diesem Gegenstand nicht verzichtet werden kann, insbesondere, weil das spezielle Grundmuster keineswegs auf die oben angeführten Texttypen beschränkt ist.

4. Realisation I: Die Entstehungsphase

In der nun folgenden Untersuchung einer Anzahl von Texten, in denen das Gespenstische eine Hauptrolle spielt, erweist es sich - da es sich ja um eine motivbetonte Sonderform handelt - als zweckmäßig, sie auch vom Motiv her gliederungstechnisch aufzuschlüsseln: in solche, die von künstlichen Gespenstern bzw. Wundern handeln, und in solche, in denen diese "real" sind. Dabei ergibt sich die interessante Feststellung, daß sich den unterschiedlichen Behandlungen der Gespensterthematik auch großenteils verschiedene Stoffgebiete zuordnen lassen, wenn auch angemerkt werden muß, daß Überschneidungen keineswegs ausgeschlossen werden können. Immerhin erscheint es im weiteren möglich, innerhalb der Entstehungsphase des Genres einige Grundtypen zu lokalisieren, denen ganz bestimmte Charakteristika zu eigen sind.

Zunächst soll auf diejenigen Gespenstergeschichten eingegangen werden, die der Existenz des Übernatürlichen abweisend gegenüberstehen, also auf den ersten Blick echte Vertreter einer aufklärerischen Version im traditionellen Sinn zu sein scheinen. Im folgenden wird, bevor eine genaue Analyse von Art und Funktion bzw. Stellenwert der gespenstischen Elemente in den herangezogenen Texten vorgenommen wird, zuerst versucht, die Stoffgebiete zu umreißen, die in erster Linie als Hintergrund für die rationalistische Auffassung vom "Übernatürlichen" dienen.

4.1. Die rationalistische Gespenstergeschichte: Okkultistischer Betrug

4.1.1. Stoff: Aktuelle Details

"Es war auf meiner Zurückreise nach Kurland im Jahre 17 - - um die Karnevalszeit, als ich den Prinzen von - - - in Venedig besuchte"[1]. Mit diesen Worten beginnt der Graf von O. in Schillers "Geisterseher" seinen Bericht, und schon aus diesen Zeilen geht hervor, daß die nun folgenden Begebenheiten noch nicht lange zurückliegen, die kurz darauf geschilderten scheinbar übernatürlichen Ereignisse sich keineswegs in einem Alibi-Mittelalter abgespielt haben. Gegenstand und Ziel der nun folgenden Vorgänge ist ein Prinz, der dritte seines Hauses in der Thronfolge, der damit wenig Aussichten zu haben scheint, jemals an die Regierung zu gelangen, aber trotzdem für irgendeine nicht näher ausgeführte Interessengruppe, die durch eine geheimnisvolle Gestalt, den Armenier, repräsentiert wird, von so großer Wichtigkeit ist, daß man seinetwegen eine großangelegte Intrige in die Wege leitet, die endlich zur Konversion des Prinzen zum katholischen Glauben führen muß.

Die Geschichte spielt also in der Gegenwart oder zumindest in naher Vergangenheit. Und auch die wichtigsten Details in ihrem Ablauf können einen direkten Zusammenhang mit aktuellen Zeiterscheinungen nicht verleugnen: Der Prinz wird in Venedig Mitglied des "Bucentauro", eines Ordenszirkels mit geheimen Graden, von dem allerdings nicht mehr bekanntgemacht wird, als daß in ihm eine gewisse Libertinage des Geistes und der Sitten herrscht[2]. Über verschiedene Stationen soll der Prinz reif für den Katholizismus gemacht werden - und das, nachdem er durch den Tod seines Cousins in der Thronfolge an die zweite Stelle gerückt ist, und sich

eine von ihm selbst angedeutete Möglichkeit eröffnet hat, in den Besitz der Macht zu gelangen - eine von den Aufklärern unermüdlich beschworene Gefahr, die als Ziel jesuitischer Unterwanderungstätigkeit gefürchtet wurde.

In diesem Zusammenhang ist es von geringerer Bedeutung, ob Schiller in der Tat als Vorbild seiner Hauptfigur in allen wichtigen Zügen den Prinzen Friedrich Heinrich Eugen von Württemberg herangezogen hat, der wirklich der dritte Prinz seines Hauses war, oder bestimmte Eigenschaften dieses Mannes mit denen anderer historischer Personen kombiniert hat[3]. Von größerer Wichtigkeit bleibt die Tatsache, daß dieser Prinz in der Frage der Existenz von Geistern keineswegs eine rationalistische Position vertrat. In einer Entgegnung auf einen Brief der ehemaligen Cagliostro-Anhängerin Elise von der Recke, die den berüchtigten Wundertäter, der sich auf sie berufen hatte, in der "Berlinischen Monatsschrift" als Schwindler demaskierte, hatte er die Ansicht vertreten, daß zwar vieles Betrug sei, jedoch Gott allein den Umgang mit Geistern ermöglichen könne. Der Artikel schließt bemerkenswerterweise mit dem berühmten Hamletzitat: "Es ist noch viel ... zwischen Himmel und Erden, wovon unsere ganze Philosophie sich nichts träumen läßt"[4].

Vor allem in diesem historischen Vorgang sieht Adalbert von Hanstein den konkreten Anstoß zum Konzept der Schillerschen Erzählung. Wenn man den realen Kontext der damaligen Gegenwartssituation, wie er in 2.2. der vorliegenden Arbeit ermittelt wurde, in die Überlegungen miteinbezieht, so ist dieser Ansicht zweifellos eine ungleich größere Berechtigung zuzuweisen als der Spekulation, im "Geisterseher" eine Art rationalisierten und in die Gegenwart transponierten "Macbeth" zu vermuten, auch wenn im motivischen Bereich einige Anklänge gegeben sein mögen. Denn nicht zuletzt

mit Hilfe vorgespiegelter Geister gelingt es dem Armenier in Schillers Fragment, den Prinzen auf einen Weg zu lotsen, der ihn schließlich ganz unter seinen Einfluß bringen soll.

Da der Text unvollendet geblieben ist, kann man über den weiteren Gang der Handlung nur spekulieren; gesichert erscheint jedenfalls, daß der in den Schoß der katholischen Kirche gekehrte Prinz dazu gebracht worden wäre, durch ein Verbrechen die Macht an sich zu reißen[5)].

Diesen Zusammenhang von katholischem Glauben und Geisterseherei hatte man ja schon vielen historischen Personen zum Vorwurf gemacht, unter anderem dem bereits mehrfach erwähnten Hofrat von Eckartshausen, der eine ähnliche Position (auf vornehmlich religiöser Grundlage) vertreten hatte, wie Prinz Friedrich Eugen von Württemberg.

Geheimgesellschaften, Jesuitenangst, geheimnisvolle Schwarzkünstler, Konversion einer politischen Persönlichkeit und Geistererscheinungen, die am Fortgang der Geschichte entscheidenden Anteil nehmen - Details, die ihre konkreten Entsprechungen in der damaligen Zeit haben - bilden also das Gerüst zu Schillers Erzählung, die damit einen Großteil des Stoffgebietes der rationalistischen Gespenstergeschichte vorwegnimmt.

Scheinbar übernatürliche Kräfte stehen in der Folge den Mitgliedern der verschiedensten Geheimbünde zur Verfügung. Teils sind diese Bruderschaften, was Art und Ziele anbelangt, nicht näher beschrieben wie etwa die Gesellschaft, von deren unsichtbarer Gegenwart Karlos, die Hauptperson in Karl Grosses "Genius", sich immer wieder überzeugen muß, teils verfolgen sie präzise formulierte politische Zwecke. Was man in Schillers Fragment nur erahnen kann, wird bei Ignatz Arnold mehrfach ausgeführt: Ein Prinz soll durch geheimbündlerische

Machenschaften dazu gebracht werden, keine Ehe mehr einzugehen, kinderlos zu bleiben, als Marionette zu regieren, bis nach seinem Tod die Macht einem rivalisierenden Hof zufallen wird[6]. Bezeichnenderweise sind in die verschwörerischen Machenschaften auch Jesuiten verstrickt, unter anderem sogar der Beichtvater des Prinzen. In einer Variation des Themas will kein geringerer als der Papst selbst einer von ihm mit einer vornehmen Römerin gezeugten Tochter mit Hilfe jesuitischer Verschwörer den Thron von Portugal erobern[7].

Ebenfalls politischen Zwecken dient der Geheimbund in Tschinks "Geschichte eines Geistersehers"[8], der den rechtmäßigen, aber von einem Rivalen vertriebenen König mit Hilfe willfährig gemachter Standespersonen wieder auf seinen angestammten Platz bringen will. Aber nicht nur die Jesuiten kommen, mit den Aktivitäten der Geheimbünde verquickt, zu literarischen Ehren, auch ihre Gegenspieler, die Illuminaten, bedienen sich mystischer Manipulationen, um einen Prinzen mit der Tochter eines Ordensbruders zu verbinden und ihn so zu einem Werkzeug ihrer eigenen politischen Pläne zu machen[9]. Ähnlich wie in Schillers "Geisterseher" spielt die Frage der Konversion in vielen Texten eine wichtige Rolle, und dem schädlichen protestantischen Einfluß muß bei bereits katholischen (und damit lenkbaren) Regenten rechtzeitig und natürlich mit mystischen Mitteln begegnet werden: Einmal wird einem katholischen Herzog durch den "Geist" seines Vaters vom Umgang mit seinem protestantischen Freund und Berater abgeraten[10], in einem anderen Fall ist es der betrügerische Hofpfaffe, der einen Prinzen von zersetzenden protestantischen Einflüssen fernhalten will[11].

Einen besonderen Platz nehmen die Geburtsorte magischer Wissenschaften, Arabien und Ägypten, ein. Die in den Pyramiden verborgenen Weisheiten, die sich der Armenier in Schillers "Geisterseher" nach den Andeutungen

des Sizilianers erschlossen hatte[12], waren ja auch den "Eingeweihten" des realen zeitgenössischen Logenwesens kein Geheimnis, und so erscheint es selbstverständlich, daß auch die meisten anderen literarischen Geheimbund-Emissäre irgendwann einmal den Spuren des Christian Rosenkreuz gefolgt sind; zumindest wird das in ihrer Umgebung im allgemeinen ehrfürchtig kolportiert. Das gilt auch ohne Einschränkung für Frauen; die Titelheldin von Arnolds "Euridane" wird "als von sehr großer Gewandtheit in der Höllenkunst Ägyptens"[13] charakterisiert. Doch nicht nur die Ordensoberen haben zu den exotischen Horten tiefster Geheimnisse ihre Verbindungen, auch schlicht und einfach Wißbegierige bemühen sich, in deren Besitz zu gelangen. In Christian Heinrich Spieß' "Geheimnissen der alten Egipzier"[14] treten ein Graf und sein Freund, beide akademisch gebildet und mit den nötigen arabischen Sprachkenntnissen versehen, eine Reise an, die sie nach Palmyra und an die Wasserfälle des Nils führen soll, nachdem ihnen der mysteriöse "Menes" erschienen ist und große Verheißungen gemacht hat. Einer seiner Bedingungen zufolge müssen die beiden eine Nacht im Hause des Paracelsus verbringen - im Keller stoßen sie auf menschenähnliche Ungeheuer, deren Füße sie an die von Böcken oder Pferden erinnern[15]. Auch die Schriften dieses Mannes werden, wie überhaupt die einschlägige mystische Literatur, von den Protagonisten der verschiedensten Geschichten fleißig zu Rate gezogen; so dienen etwa die (paracelsischen) Schriften über die Elementargeister einem jungen Mädchen zum (verderblichen) Studium[16], und der Sizilianer in Schillers "Geisterseher" gibt den "untrüglichen Grafen von Gabalis" als Gewährsmann an[17].

Wie in dem bis hierher Gesagten bereits deutlich wurde, stehen auch die mannigfaltigsten Schauplätze zur Verfügung. Zum einen ist dies eine logische Folge der historischen Logenlegenden, zum anderen ergibt sich das aus dem hohen Stand der handelnden Personen. Zu-

meist sind es sogar politische Persönlichkeiten, die zum Kreis der Höfe und seiner Repräsentanten gehören. Und der politisch bedeutungslose Graf in Spieß "Egipziern" ist zumindest steinreich und völlig unabhängig. Natürlich spielt die Stadt Rom, der Hort des Katholizismus, dessen Absichten in aufklärerischen Kreisen am Ende des 18. Jahrhunderts ja als äußerst verdächtig galten, eine Schlüsselrolle, aber auch so entlegene und exotische Gegenden wie Brasilien werden gelegentlich zum Ort des Geschehens, nicht zuletzt deshalb, weil den Gerüchten, die über weltumfassende Geheimorganisationen in Umlauf waren, literarisch Rechnung getragen wurde. Der Held von Grosses "Genius", Karlos, muß sich auf seinen unsteten und ziellosen Reisen, die ihn kreuz und quer durch Europa führen, auf Schritt und Tritt von übernatürlichen Wesen umgeben fühlen. Immer wieder weisen ihn bestimmte Vorkommnisse und Indizien darauf hin, daß keiner seiner Schritte den Unsichtbaren verborgen bleibt. So wird er auf einem Jahrmarkt sogar von einem Papagei "erkannt"[18], eine Überspitzung der Szene in Schillers Erzählung, in der der Prinz von spielenden Kindern als König begrüßt wird. In Korinth lernt der wankelmütige Prinz aus Arnolds "Nachtwandlerin" durch die Vermittlung eines Geheimbundmitglieds seine zukünftige Geliebte kennen, und die spinnennetzartigen Verbindungen des Ordens in Tschinks "Geschichte eines Geistersehers" reichen sogar bis nach Ostindien. Aber geeignete Stoffe für das Auftreten von Gespenstern gab es keineswegs allein im Umkreis des Logenwesens, vielmehr finden sich auch historisch erwiesene Zeugnisse menschlichen Aberglaubens oder zumindest Bruchstücke davon, die teilweise bereits im Rahmen der wissenschaftlichen Fehden als Beweis hatten dienen müssen, als Bestandteile rationalistischer Erzählungen.

In Cajetan Tschinks Kurzgeschichte "Die Hexe"[19] gibt es Anklänge an reale Begebenheiten, die in Zeitungsnotizen erwähnt wurden und die von Fällen von Behexung handeln, die sich darin äußert, daß die betroffene Person irgendwelche Gegenstände wie Pechstückchen, Stroh, Nägel oder Stecknadeln von sich gibt[20]. Ebenso findet sich in der "Berlinischen Monatsschrift" vom Juni 1783 ein kurzer Artikel über einen ähnlichen Fall, in dem die "Besessenheit" nach Verabreichung einer Tracht Prügel sofort wieder verschwand, wie das auch in Tschinks Text der Fall ist[21]. Natürlich soll damit nicht nachgewiesen werden, daß dieser wirklich auf die genannten Quellen zurückgeht, festzuhalten bleibt aber, daß viele der in den Auseinandersetzungen über die Existenz von Gespenstern herangezogenen Beispiele zumindest in Umrissen wieder in den rein artistischen Geschichten auftauchen. Es würde zu weit führen, eine genaue Aufstellung der Stoffgebiete zu liefern, von Wichtigkeit erscheint in erster Linie, daß sie hauptsächlich der aktuellen Diskussion entstammen[22]. So stellt Tschink in ähnlicher Weise eine von Betrügern veranstaltete Schatzsuche mit magischen Mitteln dar, wie sie allem Anschein nach öfters wirklich vorgekommen ist. Im Gegensatz zu Autoren wie Hennings oder Wagener, die stets bestrebt waren, ausschließlich den Fall möglichst knapp und präzise vorzuführen, baut er den Vorgang aus, schildert ausführlich die Details der Beschwörungsszene und nimmt am Ende noch Partei für den entkommenden Betrüger, der einen Geizhals um einen Teil seines Geldes gebracht hat[23].

Alle bis hierher umrissenen Stoffe können ihren direkten Bezug zum 18. Jahrhundert nicht verleugnen, und folgerichtig spielen die meisten dieser Geschichten auch in der Gegenwart. Rationalistische Gespenstergeschichten, also solche, in denen dem unaufgelösten Übernatürlichen kein Raum gegeben wird, sind dabei die

Regel; echte Gespenster werden vorwiegend ins Mittelalter verbannt[24]. Eine Ausnahme bildet etwa Goethes Erzählung aus den "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", auf die noch zurückzukommen sein wird, ansonsten ist in der gespenstischen "Gegenwartsliteratur" so gut wie kein Platz für das wirklich Übernatürliche. Dagegen werden aber gelegentlich eindeutige Merkmale der rationalistischen Gegenwart in einen anderen Geschichtszeitraum projiziert. Ignatz Arnolds Roman "Der graue Engel"[25] stellt sich auf den ersten Blick als eine Art Märchen à la 1001 Nacht dar: Der persische Sultan Solymann hat zwei Söhne, einer ist sanft und gut, der andere herrschsüchtig und despotisch. Weil die Macht nach des Sultans Tod beiden zu gleichen Teilen zufällt, verbindet sich der Tyrann mit einem Dämon, dem "Grauen Engel". Vom Schluß der Geschichte her ergibt sich jedoch der aktuelle Bezug: Der vermeintliche Geist war der Emissär eines politischen Geheimbundes, der mit Hilfe magischer Manipulationen dem zum Regenten besser geeigneten Bruder des Despoten den Weg zur Alleinherrschaft ebnen wollte. Alles Geisterhafte war das Werk des Bundes, und das Exotische erweist sich im Nachhinein lediglich als neues Gewand für einen "alten" Stoff. Ganz ähnlich wird ein geistergläubiger junger Graf in Joseph Alois Gleichs "Der Geist Gelaor"[26] das Opfer eines Rivalen, der ihn mit Hilfe inszenierter "Gespenster" aus dem Wege räumen will - auch hier wieder das Thema, das die Zeit beschäftigte und erregte, zur Abwechslung jedoch ins Mittelalter verlegt, das ja eigentlich den echten Gespenstern vorbehalten war.

Resümierend läßt sich also feststellen, daß die rationalistische Gespenstergeschichte ihre Stoffe vorwiegend aus der Gegenwart des 18. Jahrhunderts entnahm, wobei sie sich in erster Linie der zeitspezifischen Diskussion über die Existenz von Gespenstern im Zusammenhang mit dem mystischen Logenwesen und seinen mehr oder

minder realen Auswirkungen bediente. Als durchgängiges Grundthema des Typs zeichnet sich eine wie auch immer geartete Beeinflussung bestimmter Personen durch künstlich inszenierten Spuk ab. Im Rahmen des Themas interessiert nun von daher, wie das Gespenstische konkret und im einzelnen gestaltet bzw. wie es in den jeweiligen Text integriert wird. Wegen seiner zweifachen Sonderstellung - sowohl aus chronologischen Gründen als auch von der Person des Verfassers her gesehen - bietet sich in diesem Kontext an erster Stelle der Schillersche "Geisterseher" als Objekt einer eingehenderen Betrachtung an. Im folgenden soll zunächst der charakteristische Motiv-Komplex herausgearbeitet und in seinem Zusammenspiel untersucht werden; in einem zweiten Schritt wäre dann von diesem Fixpunkt her die endgültige Konstitution des speziellen Typs anhand der verschiedenen (sämtlich später erschienenen) Erzählungen der anderen Autoren zu verfolgen.

4.1.2. Paradigmatische Motivik in Schillers "Geisterseher"

4.1.2.1. Das erklärte Übernatürliche

Unter dem Blickpunkt "Gespenstergeschichte" fällt zunächst die Geisterbeschwörungs-Episode im ersten Buch des Fragments ins Auge. Der Prinz, der durch eine Reihe vorangegangener ihm unerklärlicher Vorfälle dem Problemkreis des Übernatürlichen nicht gleichgültig gegenübersteht, geht auf das Angebot des Sizilianers ein, ihm und seinen Begleitern einen Geist zu zitieren. Seine Fähigkeiten auf diesem Gebiet vermag er dem Prinzen gegenüber vorher eindrucksvoll zu beweisen: Dieser ist noch höchst verwundert über das plötzliche Auftauchen eines vermißten Schlüssels, der sich in einer zufällig gewonnenen Tabatiere befand. Der Sizilianer fragt ihn,

ob er einen Verdacht hege, hält ihm einen Spiegel vor - dem Prinzen blickt der Armenier entgegen, den er mit dem rätselhaften Vorgang in Verbindung gebracht hatte. Sein Interesse ist geweckt, er wünscht die Begegnung mit einem verstorbenen Freund, und es kommt zur magischen Zitation, die vom Autor recht stimmungsvoll ausgestaltet wird. Er setzt eine große Zahl okkulter Requisiten ein. So läßt er unter anderem die Gesellschaft in einen Kohlekreis treten, es gibt einen mit einem schwarzen Tuch verhängten Altar, eine chaldäische Bibel neben einem Totenkopf, in einer silbernen Schale brennt Spiritus, der Saal wird durch dichten Rauch verfinstert, und noch verschiedenes mehr. Der Geist des Toten erscheint, von grausigem Äußeren und von einem Donnerschlag begleitet. Diese Szene wird potenziert durch das plötzliche Auftauchen eines zweiten körperlichen Gespenstes, vor dem sogar der Magier sichtlich erschrickt. An der Echtheit der Erscheinung ist nicht zu zweifeln; der Prinz selbst erkennt in ihr seinen Freund. Der Geisterbanner drückt eine Pistole auf das unheimliche Wesen ab, das keinerlei Wirkung zeigt, dann sinkt er ohnmächtig zu Boden. Das Gespenst gibt dem Prinzen den Rat, "an sich zu denken"[27], und als dieser um eine Präzisierung des seltsamen Satzes bittet, erhält er die rätselhafte Ankündigung, er werde alles Nähere in Rom erfahren. Dann verschwindet es so plötzlich, wie es gekommen ist.

Die Anwesenden sind wie erstarrt, da dringen Gerichtsdiener und Wachen ein. Der Sizilianer erweist sich als langgesuchter Betrüger, und die erste Geistererscheinung als Blendwerk. Die Szene wird im folgenden in echt rationalistischer Manier auf natürliche Ursachen zurückgeführt, und der Autor schlüsselt die

Machinationen, die die Geisterbeschwörung bewerkstelligten, mit lückenloser Akribie auf:

> Nachdem man den Altar weggeräumt und die Dielen des Saales aufgebrochen, entdeckte man ein geräumiges Gewölbe, worin ein Mensch gemächlich aufrechtsitzen konnte, mit einer Türe versehen, die durch eine schmale Treppe nach dem Keller führte. In diesem Gewölbe fand man eine Elektrisiermaschine, eine Uhr und eine kleine silberne Glocke, welche letztere, sowie die Elektrisiermaschine, mit dem Altar und dem darauf befindlichen Kruzifix Kommunikation hatte. Ein Fensterladen, der dem Kamine gerade gegenüber stand, war durchbrochen und mit einem Schieber versehen, um, wie wir nachher erfuhren, eine magische Laterne in seine Öffnung einzupassen, aus welcher die verlangte Gestalt auf die Wand über dem Kamin gefallen war. Vom Dachboden und aus dem Keller brachte man verschiedene Trommeln, woran große bleierne Kugeln an Schnüren befestigt hingen, wahrscheinlich um das Geräusch des Donners hervorzubringen, das wir gehört hatten (28).

Die ganze Geistererscheinung entpuppt sich also als raffinierte Kombination technischer Kunststücke, wie sie, wie man annehmen kann, des öfteren von den historischen Geisterzitierern inszeniert wurden; im übrigen spricht einiges dafür, daß Schiller die Einzelheiten des Vorgangs aus Wieglebs "Natürlicher Magie"[29] entnommen hat, einer Art Anleitung, wie derartige Vorgänge zu bewerkstelligen sind. Die Desillusionierung der gespenstischen Szene durch die peinlich genaue Aufdeckung der Hintergründe erinnert stark an das Verfahren, das die Vertreter der Rationalisten in der Diskussion um die Existenz von Gespenstern (Hennings, Wagener) anwendeten: Der Fall wird vorgetragen, um danach ad absurdum geführt zu werden.

Zu beachten ist an dieser Stelle, daß zunächst nur die erste Geistererscheinung zergliedert und erklärt wird - der vermeintliche Tote war ein mit Hilfe einer Laterna magica erzeugtes Bild. Aber die rationalistische Methode in Hennings'scher Manier zeigt beim Prinzen

Wirkung - es gelingt ihm, kraft seines Verstandes auch die übrigen, zunächst undurchschaubaren Vorfälle für sich befriedigend aufzulösen: Der Sizilianer mußte ein Komplize des mysteriösen Armeniers sein, denn dieser war zwar für seine Verhaftung mitverantwortlich gewesen (er gab sich den Wachen gegenüber als Offizier der Staatsinquisition aus), andererseits hieß es wenige Tage darauf, er sei spurlos aus dem Gefängnis verschwunden. Außerdem hatte der später als Armenier erkannte russische Offizier die bewußte Pistole geladen, aus der auf den "Geist" geschossen worden war. Der vermeintliche Zauberspiegel war ein geschickt angefertigtes Bild, und was den verstorbenen Freund selbst anbelangte, so erinnerte sich der Prinz, "daß das Charakteristische (dieses Mannes) in lauter solchen Gesichtszügen (lag), die sich auch im Groben nachahmen lassen"[30].

Es bleibt kein Zweifel, auch die zweite Geistererscheinung war eine - allerdings ungleich geschickter ausgeführte - Manipulation. Das größte Problem stellt die Aufklärung der Todesprophezeiung des Armeniers dar; bei seiner ersten Begegnung mit dem Prinzen hatte er ihm exakt in der Sterbestunde seines Oheims dieses Ereignis mitgeteilt, obwohl er sich so weit vom Ort der Begebenheit entfernt aufhielt, daß die ordnungsgemäße Benachrichtigung erst sechs Tage später eintraf. Aber auch diese vermeintliche Sehergabe läßt sich als pure Berechnung enträtseln: Der Verwandte hatte an einer Krankheit gelitten, die mit der regelmäßigen Wiederkehr von Paroxysmen verbunden war und nach einer ganz bestimmten Dauer unwandelbar zum Tode führen mußte - das Ende war auf die Stunde genau vorhersehbar gewesen. Alles zunächst Übernatürliche erweist sich als Konglomerat von Technik, Taschenspielerei und Kombinationsgabe. Diese Erkenntnis hat beim Prinzen eine neue Einschätzung seiner Verstandeskräfte zur Folge, was im weiteren bedeutet, daß er seinen Geister-

glauben mehr und mehr verliert, sich sogar zu einem Freigeist entwickelt, der auch vor den Bereichen der Religion nicht mehr haltmacht. Die unvermittelte Wandlung der Hauptfigur ist besonders hervorzuheben, da sich Schillers Behandlung der Gespenster-Thematik in diesem Punkt von der des Großteils der anderen Autoren unterscheidet. Im "Geisterseher" spielen Geister im weiteren keine Rolle mehr, genaugenommen wird damit am Ende des ersten Buches bereits der Bereich der Gespenstergeschichte verlassen. Bis zum folgenschweren Gespräch des Prinzen mit dem gefangenen Sizilianer im Gefängnis, der durch seine übertriebenen Versuche, den Armenier als eine Art höheres Wesen darzustellen, das Mißtrauen seines Zuhörers weckt (er behauptet unter anderem, der mysteriöse Mann weile in der Mitternachtsstunde nicht mehr unter den Lebenden, obwohl man mehrfach um diese Zeit noch mit ihm zusammengekommen war[31]) und ihn zum analytischen Durchdenken der Vorgänge anregt, ist er jedoch als Opfer okkultistischen Betrugs durchaus prädestiniert, wie die folgenden Ausführungen darlegen sollen.

4.1.2.2. Der Schwarmgeist als Opfer

Bevor die Voraussetzungen in der Person des Prinzen im einzelnen dargestellt werden, erscheint es zweckmäßig, sich kurz die historische Diskussion um die Existenz von Gespenstern ins Gedächtnis zurückzurufen, denn der Typ, der hinter dieser Gestalt deutlich wird, kann nicht ohne weiteres aus seiner Zeitbedingtheit herausgelöst werden. In der Realität wurden bekanntlich die Gefahren einer abergläubischen Haltung von der aufklärerischen Publizistik ständig warnend beschworen, auch die Schriften Wageners und Hennings kreisen ja um dieses zentrale Thema. Den Wunsch nach Umgang

mit Geistern verspürten auch mehr oder weniger "öffentliche" Personen, so etwa die schon erwähnte Elise von der Recke, die vor ihrer Distanzierung von Cagliostro in der "Berlinischen Monatsschrift" eine überzeugte Anhängerin des Gespensterglaubens gewesen war. Die Gründe dafür beschreibt sie selbst folgendermaßen:

> In dieser Seelenstimmung starb mein liebster Bruder, ein zwanzigjähriger Jüngling, der durch Kopf und Herz die Freude der besten Menschen, die ihn kannten, war, und den ich mit der innigsten Schwesterliebe ganz unaussprechlich liebte. Sein Tod vermehrte meinen Hang zur Mystik. Manche Nacht verbrachte ich in stillem Gebet auf Kirchhöfen und hoffte des Glücks gewürdigt zu werden, Umgang mit Verstorbenen und mit höheren Geistern zu genießen ... Wenige Monate nach meines Bruders Tode ... kam Cagliostro nach Mitau (32).

Diese Situation erscheint symptomatisch; aus gewissen persönlichen Erfahrungen erfolgt eine Art Hineinsteigern in bestimmte Wünsche und Vorstellungen, ein leichtes Spiel für einen Betrüger, denn die einseitig fixierte Erwartungshaltung beeinflußt die Phantasie, und das ersehnte Ereignis wird fast zwangsläufig dann für echt bzw. real gehalten. In ähnlichen, aber weitaus folgenreicheren Gefahren mußte der württembergische Prinz schweben, der die stark beachtete Entgegnung verfaßte. Mit Hilfe einer Frau von der Recke als gläubiger Jüngerin war für einen geld- oder machthungrigen Schwindler nicht die Hälfte von dem zu erreichen, was ihm ein abhängiger Prinz einbringen konnte. Abgesehen von der Frage, ob der Schillersche Held auf ein lebendes Vorbild zurückzuführen ist oder nicht, scheint der Eindruck zuzutreffen, daß die ganz bestimmten Eigenschaften, die hinter den historischen Personen des Prinzen oder der adeligen Dame hervortreten, zu den Charakteristika einer zeittypischen Figur geworden waren, in der sich alle negativen Implikationen des Aberglaubens manife-

stierten[33]. Nach diesem kurzen Rekurs auf das historische Bild des zum Betrug herausfordernden abergläubischen Opfers aber nun wieder zurück zu Schillers Geschichte.

Die Charakterisierung des Prinzen durch den Grafen von O. läßt die Punkte, die ihn zum Ziel eines inszenierten Geisterspuks so geeignet machen, bereits deutlich erkennen: Der Leser erfährt, daß tiefer Ernst und eine schwärmerische Melancholie die Hauptelemente seiner Gemütsart darstellen. Durch frühe Kriegsdienste und eine vernachlässigte Erziehung waren seine "Begriffe" nicht auf festen Grund gebaut, die Folgen zeigten sich bald darin, daß er sich zunehmend in eine Phantasiewelt zurückzog, zu einem "Fremdling in der wirklichen"[34] wurde und auch in einer frühen Lebensphase sich der religiösen Schwärmerei ergeben hatte. Aber damit nicht genug - von jeher war es einer seiner größten Wünsche gewesen, "mit der Geisterwelt in Verbindung zu stehen"[35]; diesen Hang hatte sein Verstand lange Zeit überdeckt. Nun, da er nach der ersten Begegnung mit dem Armenier und den darauffolgenden unerklärlichen Begebenheiten direkt auf diesen Problemkreis gestoßen wird, tritt die alte Veranlagung wieder hervor. Bereits die offizielle Bestätigung der Todesprophezeiung des Armeniers durch den Hof hatte er mit den Worten Hamlets "Es gibt mehr Dinge im Himmel und auf Erden, als wir in unseren Philosophien träumen"[36] kommentiert, und als die Gesellschaft im Gasthaus, in dem es bald darauf zur Geisterbeschwörung kommt, eine Diskussion über die Frage der realen Existenz des Übersinnlichen beginnt, gehört er folgerichtig zu den wenigen, die der Meinung sind, daß auf diesem Gebiet nicht vorschnell geurteilt werden dürfe. Aus einer solchen Erwartungshaltung heraus erscheint es logisch, daß er daraufhin zunächst den Spiegeltrick des Sizilianers als Beispiel echter Magie ansieht, der beeindruckenden Wirkung der zahlreichen

okkultistischen Requisiten in der Beschwörungsszene erliegt und gar nicht anders kann, als die in den hervorstechendsten Zügen seinem verstorbenen Freunde nachgebildete Spukgestalt als dessen Geist zu erkennen.

Dem Komplex des inszenierten "Übernatürlichen" muß also beim Opfer eine ganz bestimmte Einstellung gegenüberstehen: eine aufnahmefähige abergläubische Phantasie, die ja, wie etwa der mehrfach erwähnte Wagener in seiner Sammlung immer wieder anmerkt, sogar imstande ist, auch ohne Fremdeinwirkung "Gespenster" gleichsam zu erschaffen. Beispielsweise begibt sich im ersten Band seiner "Gespenster" ein junger Mann nach einer Wette nächtens in ein Grabgewölbe, spießt zum Zeichen, daß er wirklich dort war, eine Gabel in den Sarg, dreht sich um und will den unheimlichen Ort eilig verlassen - aber er fühlt sich festgehalten, reißt sich zwar noch los, bricht dann ohnmächtig zusammen. Seine Freunde finden ihn am nächsten Tag gänzlich verstört. An der Gabel hängt ein Fetzen des Mantels. Seine abergläubische Phantasie allein hat ihm eine unangenehme Nacht beschert[37].

Das Motiv des Selbstbetrugs, den der Geistergläubige allein zu verantworten hat, erscheint in den von mir untersuchten Texten aber nur am Rande; wie im folgenden zu zeigen sein wird, dient es in den längeren Erzählungen zur episodischen Charakterisierung der jeweiligen Personen und wird in den Kurzgeschichten meist analog zur Vorgehensweise Wageners gestaltet. Entscheidend bleibt die zentrale Bedeutung des Schwärmertyps, der in der rationalistischen Gespenstergeschichte eine Grundvoraussetzung für den Erfolg des Marionettenspielers, wie er im Armenier vertreten ist, darstellt.

4.1.2.3. Der Magier als Intrigant

Das erste Buch des "Geistersehers" erweist sich also als Beschreibung eines Betrugsmanövers mit Hilfe künstlicher Magie, in dem der schwärmerischen Prädisposition eines jungen Prinzen von deren Initiatoren Rechnung getragen wurde. Abschließend ergibt sich die Notwendigkeit, sich mit diesen Interessengruppen oder Interessenten, die die genannten Veranlagungen beim Opfer beförderten und ausnützten, näher zu befassen, um von daher das Zusammenspiel der drei Hauptmotive aufzuschlüsseln und die dahinterstehenden Vorstellungen zu beleuchten.

Die Handlung in Schillers Fragment setzt mit der Verfolgung des Prinzen und des Erzählers, des Grafen von O., durch eine armenische Maske auf dem Markusplatz in Venedig ein. Der ungebetene Begleiter nimmt schließlich auf einer Bank neben den beiden Platz. Der Prinz, dem es unbehaglich zumute wird, blickt auf die Uhr, sagt laut in deutscher Sprache zum Grafen: "Neun Uhr vorbei"[38], und will sich erheben - worauf der Armenier den Prinzen, der inkognito auf Reisen ist, mit seinem wahren Namen anredet und ihm die bewußte rätselhafte Mitteilung macht: "Um neun ist er gestorben"[39]. Tatsächlich ist ja genau um diese Zeit der Erbprinz verschieden, und die Kunde von diesem Ereignis konnte unmöglich schon nach Venedig gelangt sein. Damit beginnt eine Reihe rätselhafter Ereignisse, die den Prinzen völlig aus den geregelten Bahnen seines bisherigen Lebens reißen. In einem Spielsaal wird er beleidigt, der Schuldige jedoch noch in der gleichen Nacht von einem Femegericht hingerichtet, wobei ebenfalls der Armenier seine Hand im Spiel hat. Ein fremdes Kind auf einem Jahrmarkt bezeichnet den Prinzen unvermittelt als König, und in einer rein zufällig

gewonnenen Tabatiere findet er einen Schlüssel wieder, der ihm abhanden gekommen war. Diese unerklärlichen Vorfälle machen einen tiefen Eindruck auf ihn:

> ... Allwissenheit schwebt um mich. Ein unsichtbares Wesen, dem ich nicht entfliehen kann, bewacht alle meine Schritte. Ich muß den Armenier aufsuchen und muß Licht von ihm haben (40).

Diese Worte bezeichnen deutlich den Grad der Verunsicherung, den der Geist des Prinzen bereits erreicht hat; die einzige Erklärung für die Ereignisse der letzten Zeit kann nur in der Einwirkung höherer Mächte liegen, als deren Verkörperung er den Armenier ansehen muß. Zu diesem Zeitpunkt begegnet er dem Sizilianer, der seinem neu aufgeflammten Hang zum Aberglauben mit dem Angebot, einen Geist zu zitieren, im günstigsten Augenblick entgegenkommt. Die anschließende Entlarvung und Verhaftung des betrügerischen Geisterbanners unter Mitwirkung wiederum des Armeniers stärkt nochmals dessen Reputation: Zum einen ist er im Gegensatz zum Prinzen nicht auf die Manipulationen des Abenteurers hereingefallen, zum anderen muß das zweite Gespenst, das der Prinz in diesem Augenblick als echt zu erkennen glaubt, aufgrund seiner "Körperlichkeit" gegenüber dem zweidimensionalen Bild seines Vorgängers an Eindrücklichkeit gewinnen. Und endlich erscheint es naheliegend, das Auftreten des Spuks mit den übermenschlichen Kräften des Armeniers in Beziehung zu bringen. Zwischen dem Verschwinden der Erscheinung und dem Gespräch des Prinzen mit dem eingekerkerten Sizilianer hat der Armenier den höchstmöglichen Grad an Glaubwürdigkeit und Einfluß erreicht, wie seine Einschätzung durch den Prinzen beweist: "Nimmermehr", rief der Prinz. "Dieser Mensch ist alles, was er sein will, und alles, was der Augenblick will, daß er sein soll. Was er wirklich ist, hat noch kein Sterblicher erfahren"[41].

Im darauffolgenden Gespräch mit dem Sizilianer, in dessen Verlauf die Wandlung des Prinzen vom Schwarmgeist zum Freigeist eingeleitet wird, liegt ein deutlicher Einschnitt in der bisher geradlinig verlaufenden Handlung, die den Schillerschen Text vom Großteil thematisch ähnlicher Erzählungen unterscheidet, denn in dem Augenblick, in dem der Prinz auch alle weiteren unerklärlichen Vorfälle als Manipulationen durchschaut hat, ist die Rolle des Armeniers als übermenschliches Wesen schlagartig beendet, und der weitere Fortgang des Geschehens ist für das Thema der vorliegenden Arbeit nicht mehr von Bedeutung. Entscheidend bleibt also vor allem sein Vorgehen im ersten Buch des "Geistersehers", in dem er es zum einen fertigbringt, durch die präzise Plazierung (und genaue Dosierung) für den Uneingeweihten vermeintlich übernatürlicher Elemente den Prinzen in einen Zustand der Orientierungslosigkeit zu stürzen und andererseits sich selbst damit zum höheren Wesen und Rettungsanker zu stilisieren. Grundlage für den Erfolg eines derartigen Agierens ist eine genaue Vorstellung von den Reaktionen, die vom Opfer zu erwarten sind, und die von einer mechanistischen Interpretation der menschlichen Seele zeugt, wie sie etwa auch in Schillers Jugenddramen zutage tritt[42]. "Niemand war mehr dazu geboren, sich beherrschen zu lassen, ohne schwach zu sein"[43] lautet die zusammenfassende Beurteilung der Persönlichkeit des Prinzen durch den Erzähler, und aus dieser Bemerkung erscheint die umständliche Verfahrensweise des Intriganten bereits erklärt. Nur über das genaue Persönlichkeitsbild des Opfers und seiner offensichtlichen Anfälligkeit gegenüber mystischen Vorgängen ließen sich die einzelnen Schritte des Beeinflussungs-Mechanismus exakt planen und in die Tat umsetzen. Als Wechsel im Methodischen, nicht in der Zielgebung, ist auch die Anregung des Prinzen zum selbsttätigen Entschlüsseln

der unheimlichen Vorfälle zu sehen; der Zweck, mit größter Wahrscheinlichkeit die Konversion zum Katholizismus, wird in diesem Fall über den "Umweg" der Freigeisterei erreicht, und die Intrige bedient sich nach dem Ende des ersten Buches nicht mehr der gespenstischen Tricks, sondern setzt andere Mittel ein, die hier aber nicht besprochen zu werden brauchen.

Das Gespenstische dient also, kurz gesagt, als Mittel der psychologischen Beeinflussung der bis ins kleinste berechenbaren menschlichen Natur, wie es in seiner einfachsten Form immer wieder in der Sammlung Wageners beschrieben wird, wenn sich zum Beispiel ein mitternächtlicher Einbrecher weiß vermummt, wohl wissend, daß ihm dann niemand zu nahe tritt[44]. Zunächst erfolgt der Angriff auf den bisherigen Orientierungsrahmen des Opfers, der damit teilweise entwertet wird. An seine Stelle tritt dann die vermeintlich mit übernatürlichen Kräften begabte Person, die schon allein von ihren Eigenschaften her logischerweise mit rationalen Kriterien nicht zu erfassen ist. So gewinnt sie einen umfassenden Entscheidungsspielraum, der mit einer zunehmenden Hörigkeit des Opfers, die auf die verschiedenste Weise nutzbar ist, einhergeht. Mit dem Motiv-Komplex "Erklärtes Übernatürliches/Schwarmgeist/Intrigant" läßt sich also der Typ der rationalistischen Gespenstergeschichte in seinen wesentlichsten Charakteristika umschreiben. Allerdings gehört das Schillersche Beispiel schon zu den komplizierteren; die einfachste Form wäre, wie bereits erwähnt, etwa im Selbstbetrug, verursacht durch eine abergläubische Erwartungshaltung zu sehen, wie sie in der Sammlung Wageners des öfteren zu finden ist und auch in den längeren artistischen Texten gelegentlich als episodische Einschaltung vorkommt. Im folgenden wird nun der Versuch zu unternehmen sein, die volle Bandbreite des Spektrums, das die rationalistische Gespenstergeschichte bis zur Jahrhundertwende erreicht zu entwickeln.

4.1.3. Konstitutive Ausformung des Typs

Vorab sei an dieser Stelle bemerkt, daß es kaum möglich und auch nicht notwendig erscheint, alle Varianten des oben zitierten Schemas aufzurastern und zu analysieren. Vor allem in der Kurzgeschichte finden sich die mannigfachsten Möglichkeiten der Selbsttäuschung aus der aufgereizten Phantasie heraus bzw. die verschiedensten Manipulationen zu den eigenartigsten Zwecken, die sich jedoch alle auf die genannten Erkennungsmerkmale (also zumindest den Schwarmgeist-Typ) reduzieren lassen. In dieser Hinsicht kann wiederum auf die beiden Wagenerschen Sammlungen hingewiesen werden, die, was die Variationen anbetrifft, eine Art Kompendium darstellen, deren Vorlagen in der artistischen Gespenstergeschichte durchgespielt werden. Da sich außerdem viele der dort geschilderten Begebenheiten mit minimalen Unterschieden als Teilstücke der längeren Texte des Geisterseher-Typs finden, können sie auch unter dieser Rubrik mitbehandelt werden.

Bevor nun auf diejenigen Erzählungen eingegangen wird, die in verschiedener Hinsicht dem Schillerschen Vorläufer vergleichbar sind und an denen sich die unterschiedlichen Entwicklungen deutlicher verfolgen lassen, sollen zuvor einige Versionen der "Magierfigur" betrachtet werden, die in den längeren Geisterseher-Geschichten kaum vorkommen. Dort wird sie nämlich in den meisten Fällen recht uniform analog zum Vorbild Schillers ausgestaltet.

4.1.3.1. Wandlungen des Magiers: Vom Gelegenheitspsychologen zum Marionettenspieler

In gewisser Hinsicht den Schriften Wageners vergleichbar ist Cajetan Tschinks Sammlung von "Wundergeschichten sammt den Schlüßeln zu ihrer Erklärung". Der hauptsächliche Unterschied besteht in der Tatsache, daß er zwar Details der aktuellen Diskussion um die Existenz von Gespenstern aufgreift, sie aber zu eigenständigen artistischen Erzählungen verknüpft, die mit der Vorlage nur noch wenig zu tun haben, während Wagener sich protokollarisch genau an den tatsächlichen Ablauf zu halten scheint und den jeweiligen Gewährsmann am Schluß nennt. Zwar läßt sich der tatsächliche Sachverhalt nicht in allen Fällen überprüfen, einige seiner Berichte sind aber zweifelsfrei historisch getreu[45]. Es war ihm also in erster Linie an der Wahrheitsfindung und nicht an der literarischen Überformung gelegen.

Das letztere geschieht nun aber eindeutig bei Tschink. Eine Nonne in der gleichnamigen Geschichte[46] wird überrascht, als sie nachts in weltlichen Kleidern ins Kloster zurückkommt, obwohl das Verlassen dieses Ortes ihr strengstens untersagt war. Die erstaunliche Tatsache, daß ihre Haare, obwohl vor kurzem geschnitten, wieder ihre volle Länge besitzen, führt dazu, daß sie unter ihren abergläubischen Genossinnen nicht nur vor Strafe geschützt ist, sondern bald als eine Art Heilige betrachtet wird. Sie nützt diese Tatsache aus, um die wahren Hintergründe, die die schlimmsten Folgen für sie hätten haben müssen, bis zu ihrem Tode zu verheimlichen. Die Wahrheit wird in einem hinterlassenen Brief enthüllt: Schwanger geworden, hatte sie sich von ihrer Zwillingsschwester im Kloster vertreten lassen. Der Unterschied in der Haartracht war zwar ein Versehen gewesen, aber sie hatte soviel psychologisches Einfühlungvermögen besessen, daß sie die Reaktion ihrer schwär-

merischen Mitschwestern vorausgesehen und ihren Zielen entsprechend damit disponiert hatte. Auch hier zeigt sich also das rationalistische Schema: das Ausnützen einer abergläubischen Prädisposition zu einem ganz bestimmten Zweck.

In der "Hexe"[47] gelingt es einem jungen Mann, der eine Frau begehrt, bei der er sich keinerlei Chancen ausrechnet, unter geschicktem Einbezug ihres Hanges, überall Gespenster zu vermuten, sich ihr als der leibhaftige Teufel glaubhaft zu machen und über Paktschluß und das Herbeischaffen vermeintlicher "Schätze" ans Ziel zu kommen. In der selben Geschichte führt ein junger Mann, indem er aus Rachsucht (er wurde als Liebhaber abgewiesen und will die ehemalige Angebetete nun auf den Scheiterhaufen bringen) Besessenheit simuliert, die ganze Dorfbevölkerung, die sofort bereit ist, Übernatürliches für gegeben hinzunehmen, an der Nase herum. War die Nonne noch einer Eingebung des Augenblicks gefolgt, so verraten die beiden letzteren Personen schon einen erheblich höheren Grad an Berechnung und taktischem Kalkül.

Deutlich in die Nähe der Armenier-Figur aus Schillers Erzählung tritt der Wundertäter Propertius in der Geschichte "Der Schatzgräber"[48]. Um einen reichen alten Geizhals zu schröpfen, führt er sich mit allerlei Taschenspielertricks (wieder wird in einem Spiegel ein Bild "gesehen", allerdings ist in diesem Fall der Betrachter mit im Komplott) als Zauberkünstler ein und inszeniert in einer nahegelegenen Ruine mehrere Geistererscheinungen (der "Geist" wird von einem Diener gespielt). Nach dem Wunsch des Gespenstes gräbt der Geizhals eine bestimmte Summe Geldes ein, welches er nach einer gewissen Frist hoch "verzinst" zurückerhält. Als der Betrag ins Astronomische gestiegen ist, bleiben plötzlich nicht nur die Zinsen aus, sondern der ganze Betrag ist verschwunden, und mit ihm natürlich der Gaukler.

Die in den Netzen des Aberglaubens verstrickten Opfer können, wie man sieht, auf die verschiedensten Arten und zu den ausgefallensten Zwecken mißbraucht werden. Christian Heinrich Spieß etwa, auf den noch ausführlicher einzugehen sein wird, läßt in seinen "Egipziern" zwei glühende Anhänger der Weisheiten Ägyptens durch einen geldgierigen Anverwandten mittels inszenierten Spuks auf eine gefährliche Reise schicken, von der sie nicht zurückkehren sollen. Der Plan hat gute Chancen auf Erfolg, denn die beiden Jünglinge wähnen sich unter dem Schutz mächtiger Geister und lassen sich ohne weiteres von diesen zu den gefährlichsten Abenteuern überreden, ohne auf den Gedanken zu kommen, daß es auch schief gehen könnte, wie der Urheber des Komplotts, der Erbschleicher, es sich erhofft. Übrigens bleibt das rationalistische Schema keineswegs auf Geister von Verstorbenen beschränkt, auch die Gestalten der Feenmärchen können als Mittel zum Zweck herangezogen werden. So erzieht ein abstoßend häßlicher Mann seine Angebetete, die ihn nie erhören würde, zu einer Verfechterin des Feenglaubens, die, ähnlich wie Wielands "Don Silvio", überall Zauberisches vermutet[49]. Indem er sich ihr zunächst als Zwerg (der er wirklich ist) zeigt, ein anderes Mal aber von einem schönen Jüngling vertreten läßt, kann er sie davon überzeugen, daß er ein Opfer eines Zauberers geworden sei und die zweite Gestalt sein wahres Aussehen repräsentiere. Daneben demonstriert er selbst seine angeblichen übernatürlichen Kräfte; unter anderem rettet er das Mädchen vor vier Bären, die aber allesamt nicht echt sind, und schlägt Wasser aus einem Felsen. Natürlich war es kein gewöhnlicher Stein, sondern eine sinnreich konstruierte Maschine.

Was langzeitige Planung, Strategie und Aufwand anbetrifft, so können die in den letzten Beispielen beschriebenen Drahtzieher ihre unmittelbare Verwandtschaft

mit dem taktierenden Armenier im "Geisterseher" nicht verleugnen. Die Entwicklung des geistesgegenwärtigen Bedarfspsychologen zum überlegenen Schachspieler, wie er vorwiegend in den Varianten der Gespenstergeschichte, die mit der Geheimbundmotivik verknüpft sind, auftritt, weist auf die immer großräumiger und abenteuerlicher konzipierten Beeinflussungsmechanismen und Ziele hin, wie sie vor allem Cajetan Tschink und Ignatz Arnold in ihren Realisierungen des Schillerschen Themas ausgestalten.

Zu dessen Armenier gesellt sich in kurzer Zeit eine ganze Reihe von "Kollegen". Wegen seiner deutlichen Parallelen zu Schillers Werk wird im folgenden unter dem Aspekt dieser Figur zunächst auf Tschinks "Geschichte eines Geistersehers" eingegangen. Im Gegensatz zum Vorläufer ist der Held in diesem Fall ein in seiner Bedeutung anfangs nicht näher beschriebener Edelmann namens Miguel, dem auf einer Reise etliche eigenartige Dinge zustoßen. Ein merkwürdiger Bettler erbittet sich verschiedene Kleidungsstücke des Grafen, betäubt das Pferd durch eine bloße Berührung mit seinem Krückstock - und Geld und Papiere des Reisenden sind verschwunden. Er warnt vor einem bestimmten Gasthof; dieser Rat wird ignoriert, prompt bricht ein Brand aus, und wieder ist es der Bettler, der ein Bild aus den Flammen rettet und es seinem Eigentümer, dem Grafen, aushändigt, bevor er ebenso plötzlich verschwindet, wie er aufgetaucht ist. Miguel beginnt an ein höheres Wesen zu glauben. Wie in Schillers "Geisterseher" kommt es zufällig zu einer Geisterbeschwörung, die zwei Magier veranstalten - aber sie verstehen ihr Geschäft so schlecht, daß sie - zwar nicht gleich beim ersten Versuch - durchschaut werden. Genau wie der Prinz ist nun auch Miguel davon überzeugt, man könne ihn nicht mehr betrügen. Aber als ihm bald darauf im Hause einer angebeteten Dame der Geist ihres verstorbenen Mannes erscheint - gleich-

falls körperlich wie in der Beschwörung des Sizilianers - und die Frau ihn als echt erkennt, kann auch der Graf nicht anders, als an die Existenz von Gespenstern zu glauben, da sein Verstand keinerlei Ansatzpunkte oder Indizien für eine betrügerische Handlung feststellen kann. Er verfällt aufs neue dem Aberglauben und beginnt, alle Vorkommnisse auf die Rechnung des unbekannten Bettlers zu setzen. Er begibt sich wieder auf Reisen, erhält die Nachricht, seine Geliebte sei gestorben - worauf er einen Selbstmordversuch unternimmt und sich in einen Fluß stürzt. Als er aus einer Ohnmacht wieder zu sich kommt, steht der Unbekannte neben ihm, der ihm andeutet, daß er zu großen Dingen ausersehen sei. Außerdem lebe Amalie - seine Angebetete - noch. Tage später erhält er die Nachricht, niemand anderes als der Unbekannte habe sie von den Toten auferweckt, worauf er endgültig bekehrt ist und sich unverzüglich auf die Suche nach diesem macht.

Die Anklänge an Schillers Erzählung sind offensichtlich: Die eigenartigen und rätselhaften Begebenheiten, die dem jungen Mann zustoßen, lassen ihn mehr und mehr zur Überzeugung kommen, er sei von höheren Mächten umgeben; Höhepunkt ist das angebliche Vermögen des Unbekannten, Tote zu erwecken. Miguel wird zum hörigen Opfer seiner Machenschaften. Die Geisterbanner-Szene hatte - zunächst wie bei Schiller - die Aufgabe, Miguel glauben zu machen, er könne unechten Spuk sofort als solchen erkennen. Dagegen werden ihm im Anschluß daran aber so raffiniert inszenierte Erscheinungen vorgeführt, daß er, von der Unbestechlichkeit seiner Sinne überzeugt, an ihre Echtheit glauben muß. Im Gegensatz zu Schiller will Tschink offensichtlich auf die leserwirksamen Gespensterszenen nicht allzu früh schon verzichten. Der Unbekannte erweist sich wiederum als Angehöriger eines exotischen Volkes: Er ist bekannt als

der "Irländer" und repräsentiert einen verschwörerischen Geheimbund, der den vom Thron vertriebenen und angeblich verschollenen rechtmäßigen König wieder auf seinen angestammten Platz bringen will. Auf Miguel als Ansatzpunkt seiner Bemühungen ist er deshalb verfallen, weil dieser enge Beziehungen zu einem führenden Staatssekretär unterhält, der ihm einmal das Leben gerettet hat und eine Art zweiter Vater für den Grafen geworden ist. Der Irländer setzt Miguels Hang zum Schwarmglauben für seine Zwecke ein; nur auf Befehl eines "höheren" Wesens kann dieser dazu bewegt werden, seine politischen Verbindungen für die Verschwörer auszunutzen und seinen väterlichen Freund zu verraten.

Was sich bei Schiller andeutet, nämlich eine politische Motivation des rätselhaften Marionettenspielers, ist bei Tschink ausgeführt. Überhaupt ähneln sich Armenier und Irländer sowohl in ihrer "Arbeitsweise" wie in ihrem Auftreten und in ihrer Charakterisierung bis ins kleinste. So wird vom Irländer einmal gesagt, er sei jeweils nachts zur zwölften Stunde "verschwunden"[50], was auch der Sizilianer vom Armenier behauptet hatte. Und ebenso wie der Armenier tritt der Irländer in verschiedenen Verkleidungen auf. Natürlich war er der mysteriöse Bettler am Anfang, als Mönch übt er sich in Prophetie und agitiert für den verschollenen König, und das Versprechen treuer Gefolgschaft nimmt er von Miguel in scharlachrotem Umhang - wie der Teufel persönlich - entgegen[51].

Tschinks Roman kann als Adaption und Ausgestaltung der Schillerschen Idee von der Verführung eines politisch bedeutsamen und gleichzeitig schwärmerisch veranlagten jungen Mannes angesehen werden, wie sie sich vor allem im ersten Buch des "Geistersehers" andeutet. Im Gegensatz zum Fortgang der Handlung in Schillers Text bleibt aber die Leitung des Edelmannes durch den Verschwörer methodisch auf der Ebene des inszenierten

Spuks. Miguel ist Befehlsempfänger einer höheren Macht, und daran ändert sich bis zum bösen Ende nichts (er läuft zu einem anderen Geisterbanner - Alumbrado - über, der ihn für die Gegenpartei gewinnt, und endet schließlich im Kerker), während Schillers Prinz, nachdem er die Geisterintrige durchschaut hat, sich wieder im Besitz seiner Handlungsfreiheit wähnt und die viel feineren Formen, die das Intrigenspiel nun entwickelt, nicht mehr wahrnimmt. Es erscheint bemerkenswert, daß Tschink (wie auch die meisten anderen Autoren dieses Typs) die Orientierungslosigkeit des Intrigenopfers viel stärker akzentuiert. Miguel schwebt gleichsam im luftleeren Raum, nur fixiert auf die Äußerungen eines übernatürlichen Wesens, während der Prinz sein altes Koordinatensystem durch ein neues und - wie er meint - besseres ersetzt hat. Der Armenier ist also der weit geschicktere Psychologe, und auf der Ebene des Autors läßt sich damit feststellen, daß Tschink und seine Kollegen mehr Wert auf die vordergründige Handlung und den Einsatz gespenstischer Szenen legen, als auf die psychologische Durchzeichnung von Marionettenspieler und "Puppe", wenn sie diese auch keineswegs vernachlässigen.

Die Gestalt dieses Irländers - der übrigens den Namen "Hiermansor" trägt - wird von Ignatz Arnold aufgegriffen. In seiner "Euridane" entwickelt er ebenso wie Tschink die Geschichte einer Verschwörung, deren Parallelen sich nicht in der fast gleichen Schreibweise des Namens des Irländers erschöpfen (Hirmansor). Im Mittelpunkt steht wieder das Motiv des vertriebenen Königs, für den der Irländer, indem er den geistergläubigen Herzog von Toledo zu seinem Gefolgsmann macht, seine Intrige inszeniert. Neu ist allerdings, daß Arnold die Natur der Affäre entschieden konkretisiert: Der einflußreiche Minister des Königs, ein Exjesuit im Solde Roms,

hatte den König zu einem Schwärmer gebildet und ihn veranlaßt, sich in ein marokkanisches Kriegsabenteuer zu stürzen, um in seiner Abwesenheit eine Revolution zu entfachen. Der Partei des Irländers und des rechtmäßigen Königs steht (hinter dem Minister) der Papst selbst gegenüber, der die Krone für seine illegitime Tochter erobern will, die ebenfalls magische Tricks beherrscht. Beide Seiten bemühen sich nun, den Herzog von Toledo auf ihre Seite zu ziehen. Der Irländer wegen seiner politischen Bedeutsamkeit als Vertrauter der Königin, die Gegenfigur, Euridane, weil sie ihn liebt und an ihrer Seite zum König machen will. Der bedauernswerte Vielbegehrte sieht sich von beiden Seiten dem schon bekannten magischen Apparat ausgesetzt, bis er sich zum Schluß für Euridane entscheidet - was sich als falsch erweist, da ihre Partei verliert. Wie bei Tschink gibt es auch hier zwei Interessengruppen, die beide mit den gleichen Methoden versuchen, sich ein lenkbares Opfer zu erziehen; neu dagegen ist die präzise Bezeichnung der Umstände und Parteien, die den historischen Ansichten von den Plänen Roms angenähert (wenn auch ins fast Phantastische erweitert) wird und den Zusammenhang von geheimen Gesellschaften und jesuitischer Unterwanderungstätigkeit betont. Auch eine Frau kann also den Platz eines geisterbannenden Bundesemissärs einnehmen, ein moderner Nachfahr der Hexengestalt des Volksglaubens. Das Hauptgewicht liegt bei Arnold wie bei Tschink auf der politischen Motivation der Magier-Intriganten, und das Schema Schillers wird durch die jeweiligen Gegenfiguren (Hiermansor/Alumbrado, Hirmansor/Euridane) ins Spiegelbildliche erweitert.

In fünf der sieben von mir herangezogenen Texte Arnolds spielt der politische Beweggrund für den Einsatz der gespenstischen Beeinflussungsmaschinerie durch den psychologisch gebildeten Puppenspieler die

entscheidende Rolle. Der Okkultist Porphirogenetes in der "Nachtwandlerin" ist von einem rivalisierenden Hof gekauft, um einen Prinzen mit Geistererscheinungen dazu zu bringen, daß er kinderlos stirbt und sein Land den Auftraggebern zufällt. Ein anderer Bundesemissär, Mirakuloso[52], ist Angehöriger der Illuminaten und hat die Aufgabe, einen Prinzen mit der Tochter eines Bundesoberen zu verbinden, um den mystischen Einflußkanal durch einen familiären zu ergänzen. Und sogar in der äußeren Form einer orientalischen Geschichte bewährt sich dieses Schema: Der nicht näher bezeichnete "alte Mann" im "Grauen Engel" verführt den despotischen Herrscher durch okkultistische Manipulationen zu immer neuen Verbrechen, bis dieser sich selbst ausmanövriert und durch seinen eigenen Diener vergiftet wird, wodurch der Weg zum Thron für seine Konkurrenten frei ist.

Während in den bisher behandelten Texten Arnolds eine deutliche Verschiebung des politischen Moments in das Zentrum des Interesses zu beobachten ist und der Figur des Magiers in diesem Zusammenhang vom Autor sekundäre Aufmerksamkeit gewidmet wird, steht der Marionettenspieler in einem seiner frühesten Texte, dem "Mann mit dem rothen Ermel" - analog zu Schiller und Tschink - dagegen deutlich im Vordergrund. Der schon bekannte Auftakt der Handlung, bestehend zunächst aus einer Kette rätselhafter Ereignisse, die den Helden schrittweise zum Geisterseher machen, wird ganz ähnlich wie bei den beiden genannten Autoren ausgeführt: Eine Geistererscheinung auf einem Spukschloß, auf mysteriöse Weise gelangt eine verschwundene Geldbörse in den Besitz ihres Eigentümers zurück, und in einem Spielsaal entlarvt der große Unbekannte einen Falschspieler. Bei dessen Verhaftung wird er von den Häschern genauso respektvoll behandelt wie der Armenier in Schillers Erzählung. Was diese Figur anbetrifft, so scheint Arnold sein berühmtes Vorbild (die Parallelen sind zu offensichtlich) an Einfallsreichtum übertreffen zu

wollen: In der Folge greift der Intrigant Kempen (so sein wirklicher Name) zu den mannigfachsten Mitteln, um den (wiederum politisch einflußreichen) Helden seinen Absichten gefügig zu machen. Neben den unerläßlichen Spukerscheinungen zeigt er sich nacheinander in der Maske des Italieners Fioretti, als geheimnisvoller Türke, der dem Helden kurz vor einem Überfall, also genau im richtigen Augenblick, eine Pistole zusteckt, als Pater Romualdo, als der "Mann mit dem rothen Ermel" (ein vorgeblich entlaufener Mönch) etc. etc. Zweck der Intrige ist es, eine verhängnisvolle Günstlingsherrschaft über den König zu zerschlagen, und beide Parteien bemühen sich, den Helden über sein Schwärmertum zum Werkzeug ihrer Pläne zu machen. Originellerweise haben die Gespenster-Inszenierungen Kempens, der hier eine eher positive Figur verkörpert, den Zweck, die entsprechenden Manipulationen der Gegenseite dem Opfer durchsichtig zu machen[53]; eine Entwicklung wie bei Schiller scheint angedeutet - aber sie wird nicht realisiert, denn der Held durchschaut die Kunststücke nicht und bleibt bis zum Schluß der Ansicht, von einem übernatürlichen Wesen geleitet zu werden. Dabei gibt Kempen anschauliche Beispiele, wie zunächst Unerklärliches allein durch eine detektivische Kombinationsgabe gelöst werden kann[54].

Insgesamt läßt sich feststellen, daß die Figur des Magiers in den längeren Geschichten des Geisterseher-Typs recht einheitlich erscheint; das gilt in erster Linie, was ihre Aktionsprinzipien anbelangt, betrifft aber auch ihre Ausgestaltung, vor allem in den politisch eingefärbten Texten. Immer handelt es sich um eine Person, die schon von Benehmen und Äußerem her Aufsehen erregt und die stets auf spektakuläre Weise den Weg der zum Werkzeug ausersehenen Person kreuzt. Regelmäßig erweist sich dessen Hang zum Geisterglauben als der ent-

scheidende Ansatzpunkt, um ihn mit Hilfe darauf berechneter Spukinszenierungen in eine Form von Abhängigkeit zu bringen, die notwendigerweise in gänzlicher Hörigkeit endet. Sinnfälligster Ausdruck dieses Zustandes ist in den meisten Geheimbund-Texten der zwangsläufig folgende Beitritt zum Orden mit dem (aus dem realen Logenwesen bekannten) Eid des blinden Gehorsams. Karlos in Grosses "Genius" (auf den im Anschluß zurückzukommen sein wird) legt ihn genauso ab wie der Herzog von Toledo in Arnolds "Euridane", und Hiermansor in Tschinks "Geschichte eines Geistersehers" kommentiert die Unterwerfung Miguels mit den Worten "Jetzt sind Sie mein"[55], in denen die fatale Endgültigkeit der Seelenverschreibung an den Teufel mitschwingt.

In allen herangezogenen Geschichten Tschinks und Arnolds bleibt der inszenierte Spuk bis zum Schluß - abweichend von Schiller - das hauptsächliche Handlungselement. Nie gelingt es dem Helden, sich kraft seines Verstandes aus dem Banne des Intriganten zu befreien, stets wird die Erklärung der Spukszenen von außen an ihn herangetragen. In Tschinks "Geschichte eines Geistersehers" und Arnolds "Rothem Ermel" geschieht das beispielsweise durch Dokumente, die dem Opfer in die Hände fallen, in der "Nachtwandlerin" durch das Geständnis einer am Komplott beteiligten Person. Alle diese Autoren implizieren mithin die größere Gefährdung der jeweiligen Person durch das Verharren in ihrem Geisterglauben, als durch die einseitige Verabsolutierung des Verstandes, der zur Freigeisterei führt - woraus sich der Schluß ableiten ließe, die Autoren seien vom aufklärerischen Standpunkt überzeugt, der Mensch könne fähig sein, kraft seines eigenen Verstandes zur Wahrheit vorzudringen, wenn es ihm nur gelänge, seine abergläubische Haltung zu überwinden, während Schiller über diese Position bereits wieder hinausgeht,

indem er die Risiken einer einseitigen Betonung der Ratio und der damit zusammenhängenden Abwertung der übrigen Koordinaten thematisiert.

Abschließend muß noch auf ein Buch eingegangen werden, das von seinem Inhalt her in diesen Zusammenhang gehört, in dem aber bezüglich des Marionettenspieler-Motivs gewisse Unterschiede zu beobachten sind: Karl Grosses "Genius". Im Vergleich zu den meisten seiner Kollegen macht der Geheimbund-Emissär, der Genius, diesmal sehr bedingt von gespenstischen Elementen Gebrauch; sie spielen eigentlich nur im ersten Buch eine herausragende Rolle. Der Held, Karlos, beobachtet eine Versammlung vermummter Gestalten, erkennt unter ihnen seinen Freund, den Grafen von S. Scheinbar ohne jeden Grund versucht dieser kurz darauf, ihn zu erstechen, aber eine gespenstische Gestalt drängt sich zwischen beide, und der Graf sinkt nach deren Berührung betäubt zu Boden[56]. Als Karlos Elmire heiratet, obwohl er Grund zur Annahme hat, daß eine höhere Gewalt die Verbindung mißbilligt, wird er durch ein unerklärliches dreimaliges Pfeifen beunruhigt, und wirklich stirbt Elmire, kehrt jedoch bald darauf unvermittelt unter die Lebenden zurück. Aber wieder mischt sich ein rätselhaftes Wesen ein: Unter geisterhaften Lichterscheinungen und Tönen erscheint der Genius in einem von innen verriegelten Zimmer - Karlos fühlt sich von einer unbekannten Macht ans Bett gefesselt - und warnt ihn vor der Flucht mit der "wiederauferstandenen" Elmire. Karlos ist zunächst einmal "bekehrt", zu deutlich sind die Indizien, daß er es mit übermenschlichen Kräften zu tun hat, die einen Menschen ohne Waffe zu Boden strecken können und sich durch verschlossene Türen nicht abhalten lassen. Zweck aller Machenschaften dieses Geheimbundes ist es wiederum,

Karlos mit allen Mitteln zum hörigen Werkzeug zu erziehen, um ihn zu einer bestimmten Aufgabe benutzen zu können, die sich jedoch im Verlauf des Romans nie deutlich herauskristallisiert. Seine Liebe zu Elmire könnte für die Pläne der Gesellschaft allem Anschein nach gefährlich werden (und wird es im weiteren auch, denn Karlos wagt es gegen alle Logik, seine Neigung über die Befehle aus dem Jenseits zu stellen). Trotzdem ist die wichtigste Voraussetzung, ihn zu einer Marionette zu machen, bereits erfüllt: Das Gefühl rationalistischer Geborgenheit ist zerstört.

Grosses Buch geht - am Rande bemerkt - wie auch Schillers "Geisterseher" in verschiedener Hinsicht über das enge Schema des vermeintlich übernatürlichen Bundesromans hinaus, in ihm "konkretisieren (sich) ... grundsätzliche Erfahrungen der Unsicherheit und Ohnmacht der individuellen Existenz"[57], und die Entwicklung der Maschinerie der Intrige erscheint von zweitrangiger Bedeutung. Der zunächst schwärmerisch veranlagte Karlos legt seinen Geisterglauben im weiteren Verlauf des Geschehens mehr und mehr ab, und als der Genius, der weniger als Wundertäter, sondern vielmehr direkt wie ein Gespenst (vgl. die oben geschilderte Erscheinung in Karlos Zimmer) auftritt, am Ende des dritten Buches erstochen und demaskiert wird, ohne daß der Held zu irgendeiner politischen Handlung angeleitet wurde, ist sein anfängliches Interesse am Übersinnlichen schon dem Wunsch gewichen, dem Orden auf die Spur zu kommen und seine vagen revolutionären Ziele genauer kennenzulernen. Die Beeinflussungspsychologie der Erzählungen Arnolds und Tschinks erscheint bei Grosse nur angedeutet, die Wirkung beim Opfer beschränkt sich darauf, daß ihm die Tatsache seiner lückenlosen Überwachung ständig bewußt

bleibt, und die Magier-Figur tritt von der Bühne ab, ohne daß ihre genauen Ziele dem Helden und dem Leser bekanntgemacht worden wären - ihre Funktion als "Gespenst" hat sie für Karlos bereits lange vorher verloren. Trotzdem läßt sich - allerdings fast nur im ersten Buch - hier die bekannte psychologische Vorgehensweise dieser Figur zumindest in ihren Grundzügen feststellen, wenn auch die begonnene Entwicklung nicht zu konkreten Wirkungen führt, wie in den anderen hier erwähnten Texten, sondern Karlos dem Orden aus freiem Willen beitritt, ihn aber ungestraft wieder verläßt, als er sich mit ihm nicht mehr identifizieren kann. Die Aufhebung des Bundes durch die Regierung im vierten Buch erscheint als Detail am Rande und hat zur Hauptperson kaum noch Bezug.

Bis auf die letztgenannte Abweichung verraten Magier-Figur und Intrige im Geisterseher-Typ eine weitgehende Konformität, die durch die beschriebenen Modifikationen insgesamt nicht wesentlich beeinträchtigt wird und die in ihrer Quintessenz auf das Schema etwa von Wageners psychologisch vorgebildetem Einbrecher, der auf den Aberglauben der Menschen spekuliert, reduziert werden kann, wie in den vorangegangenen Ausführungen gezeigt werden sollte. Bevor der im Rahmen des Themas interessanteste Komplex, nämlich das gespenstische Element, in seinen verschiedenen Entwicklungen betrachtet wird, ist noch auf die Gestalt des Opfers einzugehen, für (oder gegen) die der Geisterspuk inszeniert wird.

4.1.3.2. Das Opfer als Puppe

Wie bei Schiller richtet sich ja auch bei den meisten anderen Autoren von Geistergeschichten die ganze psychologisch-mystische Kunst gegen eine einflußreiche Person

von politischem Wert. Miguel in Tschinks "Geisterseher" hat Beziehungen zum Hofe genau wie Toledo in Arnolds "Euridane", der Held im "Rothen Ermel", oder Karlos im "Genius". In der "Nachtwandlerin" und im "Mirakuloso" ist der Adressat der Spukinszenierungen der Fürst höchstpersönlich. Sie alle verfallen wie Schillers Prinz den Machenschaften des jeweiligen Intriganten durch ihre Geistergläubigkeit. Cajetan Tschink demonstriert die Erwartungshaltung Miguels in der "Geschichte eines Geistersehers" die ihn als Werkzeug fremder Interessen so geeignet macht, in einer Episode, in der ausnahmsweise einmal keine "Gespenstermaschinerie" in Gang gesetzt wird: Er läßt den Helden in einem Wald herumirren, bald fühlt er sich verfolgt, gerät in Panik und flüchtet in ein dunkles Haus, in dem ihm unheimliche Dinge zustoßen. Er ertastet Gebeine und Totenschädel, wird von einer kalten Hand berührt und belauscht ein Gespräch, in dem von Blut und Messern die Rede ist, was ihn endgültig davon überzeugt, in ein Spukschloß geraten zu sein. Vor Angst wird er ohnmächtig. Natürlich findet alles seine Erklärung: Versehentlich war er in eine Gruft geraten, dort hatte er steinerne Verzierungen berührt, das ominöse Gespräch führte ein Koch mit seinem Gehilfen über eine baldige Schlachtung, und die Hand gehörte dem Pförtner, der den überraschenden Gast nur deswegen nicht anredete, weil er dessen Verfassung erkannt hatte, ihn durch dieses Verhalten aber erst recht erschreckte[58]. Bei solchen Vorbedingungen leuchtet es ein, daß die Mittel, die zu seiner Beeinflussung eingesetzt werden müssen, vergleichsweise einfach zu berechnen sind, ein Erfolg von vorneherein programmiert ist und der Irländer sich seiner Sache recht sicher sein kann. Wenn jemand schon eine gänzlich harmlose und vor allem natürliche Situation in dieser Weise interpretiert, nimmt es nicht wunder, daß er völlig

überzeugt ist, von einer höheren Gewalt geleitet zu werden. Zumal der Irländer augenscheinlich die Macht über Leben und Tod besitzt, wie die Wiedererweckung Amaliens nachdrücklich zu beweisen scheint.

Obwohl Miguel gegen Ende der Erzählung aus chiffrierten Papieren Aufklärung über die meisten Geistererscheinungen erhält, ändert sich seine steuerbare Anfälligkeit nicht im geringsten; als seine Geliebte nach dem Gelingen der Revolution bei einem Schiffsunglück stirbt, steigert er sich vielmehr in einen Zustand der Exaltation. Der Irländer bleibt verschwunden, und so gelingt es dem Gaukler Alumbrado, der seinerseits einen Gegenbund gegen den Irländer und den König aufbaut, Miguel auf seine Seite zu ziehen. Mit einem geringfügigen Unterschied: Gespenster erscheinen ihm mittlerweile zu abgenutzt, und so bewirkt er eine Anzahl scheinbarer Wunder (auf sein Wort glättet sich das stürmische Meer, in Wirklichkeit gossen Helfer Öl auf die Wogen[59]), die den unverbesserlichen Schwarmgeist zum Wechsel der Partei bewegen, was mit seiner endgültigen Einkerkerung endet.

Der König in der "Euridane" ist seinem jesuitischen Minister schon so lange freundschaftlich verbunden, daß dieser ausreichend Zeit hat, ihm seine Gedanken von Ruhm und Größe einzupflanzen, die ihn mehr und mehr in eine Phantasiewelt treiben, bis er das Stadium der Puppe erreicht hat, bei der nur noch an den richtigen Fäden gezogen werden muß. Noch deutlicher tritt die Haltlosigkeit des Intrigenopfers in der Gestalt des Prinzen in der "Nachtwandlerin" hervor: Derselbe Mann, der von seinem Vertrauten als Held, "der Kriegsheere kommandierte und im Gefechte unter dickem Pulverdampfe, unterm Kugelgepfeife und dem Donner der

Kartaunen dem Tode in tausend Gestalten mutig ins Angesicht schaute"[60] charakterisiert wird, senkt die Stimme und sieht sich ängstlich um, wenn "der Unsichtbare" nur erwähnt wird. Seine schwärmerischen Neigungen sind sogar so stark, daß er, nachdem die ganze Verschwörung von Freunden aufgedeckt wurde und eine positive Entwicklung gesichert erscheint, seine Gesundheit durch das rastlose Studium mystischer Bücher ruiniert. Er stirbt - wobei allerdings mit Gift noch etwas nachgeholfen wird.

Bemerkenswerterweise kommt es hin und wieder vor, daß die Figuren, die zum Spielball betrügerischer Machenschaften unter Verwendung okkulter Elemente bestimmt sind, von ihren Schöpfern als Opfer der Geisterroman-Seuche vorgestellt werden, obwohl diese Autoren zumeist ja selbst zu den Verfassern der genannten Literatur zu rechnen sind, was eigentlich nur den Schluß zuläßt, daß sie nicht viel Vertrauen in die von ihnen selbst beschworene aufklärerische Wirkung ihrer Schriften setzen. Der Held von Arnolds "Rothem Ermel" charakterisiert sich in dieser Hinsicht selbst wie folgt:

> Mein Herz war gut, aber ich folgte der Leitung der Vernunft nicht. Meine Einbildungskraft, die von jeher außerordentlich in mir wirkte, leitete mich irre. Durch das Lesen der vielen Ritter- und Spukromane wurde meine ohnehin lebhafte Imagination noch mehr erhitzt; so ward ich Schwärmer, Enthusiast für alles Außerordentliche, so haschte ich nach Abenteuern und ward der Federball mutwilliger Betrüger (61).

Interessanterweise bezieht sich das Verdikt aber in erster Linie auf die Ritterromane, die im Mittelalter spielten, und in denen meist von echten Gespenstern die Rede war. Der Autor zieht einen deutlichen Trennungs-

strich zu denjenigen Texten, in denen das Gespenstische rational gelöst wird - wohl eine Art moralisches Mäntelchen für die Tatsache, daß die Gespensterszenen auch im letzteren Typ in breiter Form ausgemalt werden. Und letztlich steckt natürlich eine gehörige Portion Ironie hinter diesem Kommentar ("Fluch über die Romanenschmierer"[62]), auch wenn der Prinz in Arnolds "Nachtwandlerin" gewisse Rückschlüsse auf seine eigene Situation zu ziehen beginnt, als ihm die "Geschichte eines Geistersehers" von Cajetan Tschink in die Hände fällt[63].

Ein besonders deutliches Beispiel für die fast absolute Beherrschbarkeit des Opfers mit Hilfe inszenierten Spuks liefert ein Buch, in dem die Intrige nicht politisch bedingt ist und die Gespenstergeschichte in einen reinen Abenteuerroman einmündet: Christian Heinrich Spieß' "Die Geheimnisse der alten Egipzier". Die beiden jungen Männer, die von einem verbrecherischen Verwandten (der Magier-Figur, die aber nicht direkt auftritt) unter Verwendung unechter Gespenster (bezahlter Handlanger) auf die Reise nach Palmyra geschickt werden, sind keineswegs ungebildet. Beide haben ihre Universitätsstudien abgeschlossen und sind außerdem mit arabischen Sprachkenntnissen für ihre Mission gewappnet. Trotzdem läßt ihre Schwärmerei für die "tiefen Weisheiten des Ostens" sie eine leichte Beute der Betrüger werden, denn sie müssen ja annehmen, endlich mit ihren Studien am entscheidenden Punkt angelangt zu sein. Die Tatsache, daß sie von den angeblichen Geistern mehrere Talismane erhalten haben, die Leib und Leben schützen sollen, bringt sie dazu, alle doch eigentlich logischen Vorsichtsmaßnahmen außer acht zu lassen und, als sie dazu aufgefordert werden, ohne weiteres

eine höchst gefährliche Bergbesteigung zu unternehmen, die sie nur mit sehr viel Glück überstehen. Die Gespenstergeschichte endet in dem Augenblick, in dem die beiden den Aktionsradius ihres Widersachers überschreiten, sich mithin nichts Übernatürliches mehr ereignen kann. Der weitere Verlauf der Reise gestaltet sich als breit angelegter Abenteuerroman, der mit der Entlarvung und Bestrafung des Verbrechers endet und dessen Handlung im Rahmen des Themas nicht von Bedeutung ist. Auffällig ist die Konzentration des Autors auf die beiden geistergläubigen Reisenden, während die Gestalt des Marionettenspielers so gut wie gar nicht ins Bild gerückt wird. Der Hauptakzent liegt in der Gespenstergeschichte (also im ersten Buch) entschieden auf dem Verhalten der Opfer, die durch ihr fast fanatisches Interesse für die Wissensgebiete der Magie den Übeltäter regelrecht zu seiner Intrige provozieren. Wie es überhaupt Spieß' Art ist, in moralisierender Manier den mahnenden Zeigefinger zu heben, so führt er auch hier eindringlich die Gefahren des Aberglaubens vor Augen.

Am Schluß dieses Kapitels steht wieder Grosses "Genius", dessen Held zwar auch zunächst die bekannten Kennzeichen des Opfers trägt, dessen Entwicklung aber einen etwas anderen Verlauf nimmt. In diesem Text stellt ja, wie bereits erwähnt, das Gespenster-Element nicht durchgängig den Haupt-Beeinflussungsfaktor für den Helden dar. Zwar beginnt das erste Buch ganz konform mit der stereotypen Kette sonderbarer Ereignisse, die in Karlos die Gewißheit entstehen lassen, daß das Übernatürliche zur Realität geworden ist:

> ... mein ganzer Glaube an die Nichtexistenz der Geisterwelt mußte ... zu schwanken anfangen, und ich kann es nicht leugnen, ich fühlte mich glücklich, mit einem solchen Wesen in Verbindung zu stehen ... ich war von meiner Vernunft gezwungen, an Amanuels Daseyn zu glauben (64).

Er tritt dem Bund bei, ohne seine Ziele zu kennen. Seine Neigung zu Elmire jedoch erweist sich als stärker als der Einfluß der Gesellschaft; er wagt es, gegen den Willen Amanuels (des Genius) mit ihr zu fliehen, und als sie in der Kutsche erschossen wird, hat er sogar die Absicht, sich an dem Unbekannten zu rächen. Allerdings gelingt es ihm nicht, irgendwelche Angriffsflächen auszumachen. Die "erschossene" Elmire war eine Schauspielerin, die echte Elmire trifft Karlos im Laufe der Geschichte wieder, lebt einige Monate mit ihr zusammen, bis er sie endgültig durch eine natürliche Krankheit verliert. Der Einfluß der Verbindung mit Elmire, die innerhalb des Bundes zu verschiedener Beurteilung und nachfolgenden Streitigkeiten führte, wie der sterbende Amanuel mitteilt, verhindert zunächst, daß Karlos zum Werkzeug revolutionärer Pläne wird. Und sein Mißtrauen, das er nach den Maßnahmen des Unbekannten gegen seine Liebe zu Elmire entwickelt, richtet sich zunehmend auch gegen den überirdischen Charakter der Auftritte des Genius, den er schon anzuerkennen bereit gewesen war. Bereits lange vor dem Tode Amanuels, wodurch er sich endgültig als sterbliches Wesen von Fleisch und Blut erwies, hatte Karlos sich selbst zur Erkenntnis der Wahrheit durchgerungen:

> Manches Phänomen ward heller und erklärbarer und ich begriff Amanuels Daseyn. Er schien mir selbst ein Fehler zu seyn, den die Unbekannten begangen hatten. Wahrscheinlich wollten sie mich dadurch erschrecken, daß ich mich von ihnen immer umringt sah, aber alles das Mystische in Amanuels Anwesenheit, das meine erschütterten Sinne so mächtig beherrscht hatte, ging nun völlig verlohren. Ich kannte etwas von den Künsten der natürlichen Magie,

> und ich kannte noch mehr den Einfluß einer gespannten, überströmenden, außer sich gesetzten Einbildungskraft. Es war dies nichts mehr als eine seltsame Mummerey für Kinder, man verlängerte sie zu sehr, und sie war es, welche nachher den Orden verrieth (65).

Karlos gelingt es, kraft seines Verstandes und unterstützt durch seine Neigung zu Elmire, die einer Umstrickung durch die Gesellschaft entgegenwirkte, das Gewebe des Betrugs zu durchschauen. Die Marionette schneidet gleichsam die schon angelegten Fäden durch, und seine später dennoch folgende Mitarbeit im Orden geschieht auf freiwilliger Grundlage. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Grosses Erzählung von denen Tschinks und Arnolds, gleichzeitig nähert er sich Schillers Verfahrensweise an, ohne jedoch in dessen Sinne zu einer Problematisierung des rein verstandesmäßigen Standpunkts zu gelangen.

Resümierend läßt sich trotzdem die Feststellung treffen, daß die Gestalt des Opfers im allgemeinen als fester Typ mit wenig individuellem Spielraum geschildert wird, deren Rolle stets durch seine abergläubische Prädisposition in recht engen Grenzen festgelegt ist. In erster Linie läßt sich diese Tatsache wohl mit dem schon in 4.1.3.1. der vorliegenden Arbeit konstatierten Hauptinteresse der Autoren am Verlauf der Intrige und ihren okkulten Mitteln erklären; bei Schiller - und in geringerem Maße auch bei Grosse - verlagert sich der Schwerpunkt im weiteren aber mehr und mehr auf den Adressaten der magischen Anstrengungen. Folgerichtig werden die letzteren auch mehr und mehr reduziert, je weiter das Geschehen voranschreitet.

4.1.3.3. Rollengespenster: Von der vermummten Gestalt zum Doppelgänger

Nachdem in den beiden vorhergehenden Kapiteln in Abgrenzung zu Schillers "Geisterseher" die Entwicklung der rationalistischen Gespenstergeschichte anhand der Gestalten des "Drahtziehers" und der "Puppe" untersucht und dargestellt wurde, ergibt sich nun die Notwendigkeit, das Verbindungsglied und dritte (im Rahmen des Themas wichtigste) Haupt-Charakteristikum, nämlich das gespenstische Element, nach seiner Beschaffenheit näher aufzuschlüsseln (seine Funktion erscheint im Zusammenhang mit Initiator und Adressat hinreichend verdeutlicht). Dabei erweist es sich als sinnvoll, die beiden möglichen Ursachen rationalistischen Spuks, nämlich Schauspielerei auf der einen, technische bzw. taschenspielerische Tricks auf der anderen Seite, nochmals getrennt zu verfolgen, da sich in beiden Fällen voneinander unabhängige Veränderungen nachweisen lassen. Aus Gründen der Anschaulichkeit läßt es sich dabei nicht vermeiden, die bisherige Reihenfolge der Autoren (Schiller, Tschink, Arnold und Grosse) zunächst zu unterbrechen.

Die einfachste Methode ein Gespenst darzustellen, ist es, sich einfach ein weißes Laken umzuhängen und dann noch auf die passende Zeit und den wirkungsvollsten Ort zu achten; ein Erfolg gilt zumindest als wahrscheinlich, wie Wagener in seiner bekannten Sammlung des öfteren hervorhebt. Solche Szenen gehören zum Standard-Repertoire der rationalistischen Gespenstergeschichte. Als in Arnolds "Rothem Ermel" sich eine verstorbene und aufgebahrte Nonne mitternächtlich in ihrem Sarg aufrichtet, nimmt es nicht wunder, daß der Zeuge dieser

Begebenheit entsetzt das Weite sucht und sich nicht mit näheren Nachforschungen über die Echtheit des Gespenstes aufhält[66]. Und in Tschinks "Geschichte eines Geistersehers" ist es ein kleines Mädchen, dem wiederholte Male eine weiße Frau erscheint; in diesem Fall sind die Voraussetzungen für eine Täuschung ebenfalls äußerst günstig[67]. Auch Grosses "Genius" tritt, kurz bevor er im Kampf getötet wird, als "weiße Gestalt" auf, die nicht näher beschrieben wird[68]. Wie das letzte Beispiel gezeigt hat, sind die Handlungsmöglichkeiten in einer solchen Maskerade begrenzt, wenig überzeugend und nutzen sich überdies schnell ab. Mehr Erfolg verspricht das Auftreten von "Geistern" verstorbener Personen oder zumindest solcher Gespenster, die dem Adressaten des Spuks in irgendeiner Hinsicht ein Begriff sind. Die beiden wissensdurstigen Helden in Spieß' "Geheimniss der alten Egipzier" leben infolge ihrer intensiven mystischen Studien gänzlich in einer Phantasiewelt, so daß sie an der Erscheinung des "Menes" und der Nymphen überhaupt keinen Zweifel hegen, zumal die Betrüger auf eine entsprechende Umgebung, die der echten Nillandschaft stark ähnelt, zurückgreifen können. Dilettantisch agieren dagegen die beiden Magier, die dem Helden von Tschinks "Geschichte eines Geistersehers" eine Vorstellung geben. Mit Hilfe von allerlei Requisiten wird analog zur Beschwörungsszene in Schillers Fragment ein Geist beschworen, und Miguel verläßt zuerst erschreckt die Szenerie. Bei genauerem Nachdenken stellt er dann allerdings fest, daß das Gespenst mit dem Portrait des Cervantes - den es vorstellen sollte - nicht die geringste Ähnlichkeit hat[69]. Bei nächster Gelegenheit werden die Betrüger entlarvt, und Miguel ist, ähnlich wie der Prinz in Schillers Erzählung, von der Unbestechlichkeit seiner

Sinne überzeugt. Allerdings führt das in diesem Fall nur dazu, daß er bei seinem nächsten Zusammentreffen mit einem Gespenst, das erheblich besser dargestellt wird, sofort von dessen Echtheit überzeugt ist.

Die größte Wirkung kann sich der Urheber des Spuks erwarten, wenn das ausersehene Opfer mit einem "Geist" konfrontiert wird, den es zu dessen Lebzeiten gekannt, möglichst geachtet oder geliebt hat, so daß die im Leben bereits vorhandene Beziehung durch das nicht mehr Menschliche der Gestalt auf eine neue Wirksamkeitsebene gehoben wird. Schon bei Schiller klingt diese Möglichkeit an, wenn der Prinz in der gespenstischen Gestalt, die zweifellos von einem Helfer des Armeniers gespielt wird, seinen verstorbenen Freund Lanoy erkennt und sich von dessen dunkler Andeutung, in Rom werde er näheres erfahren, sichtlich beeindruckt zeigt. In einer späteren Betrachtung des Falles fällt ihm dann allerdings auf, daß es wohl nicht allzu schwierig gewesen sein konnte, diesen Mann ins Leben zurückzurufen: Seine Gesichtszüge waren derart charakteristisch, daß es ohne weiteres realisierbar gewesen sein mußte, sie grob nachzuahmen - den Rest machte die besondere Situation mit ihren verschiedenen Requisiten, zu denen nicht zuletzt dicker schwarzer Rauch gehörte. Immerhin bleibt die Ähnlichkeit mit dem Original bemerkenswert, eine Möglichkeit, die von den anderen Autoren aufgegriffen und ausgenutzt wurde. An dieser Stelle ist es möglich, wieder zur gewohnten Reihenfolge Schiller/Tschink/Arnold zurückzukehren, da Arnold, der dieses Motiv in allen Variationen ausschöpft, einen deutlichen Schlußpunkt setzt, während Karl Grosse in seinem "Genius" nur einmal das Kriterium der Ähnlichkeit in einer episodischen Szene aufgreift, aber nicht weiter ausgestaltet.

Der Irländer in Tschinks "Geisterseher" will verhindern, daß die Verbindung zwischen Miguel und seiner Geliebten, die zu diesem Zeitpunkt seinen Plänen hinderlich wäre, zu früh zustandekommt. Außerdem soll sie ihm gleichsam als "Belohnung" bis zum glücklichen Ausgang der Revolution vorbehalten bleiben, damit er nicht von seinem Ziel abgelenkt wird. Deshalb läßt er ihr den Geist ihres verstorbenen Ehemannes erscheinen, der ihr mitteilt, der Vater Miguels habe ihn ermorden lassen. Natürlich ist die Dame vorerst nicht mehr bereit, Miguel zu erhören - bis sie später erfährt, daß diese Auskunft eine ausgesprochene Spitzfindigkeit darstellte: Der wahre Mörder war der Staatssekretär Va--os gewesen, der Lebensretter Miguels, den dieser deshalb als seinen "zweiten Vater" bezeichnete. Das Gespenst wurde vom Bruder des Verstorbenen, der diesem wie aus dem Gesicht geschnitten und mit dem Irländer im Komplott war, gespielt[70]. Schon in der Kurzgeschichte "Die verdoppelte Nonne" hatte Tschink dieses Motiv aufgegriffen, als sich die schwangere Novizin vor Strafe schützte, indem sie sich von ihrer Zwillingsschwester im Kloster vertreten ließ. Dieser Kunstgriff, bei Schiller angedeutet, bei Tschink (im "Geisterseher") von eher nebensächlicher Bedeutung, erweist sich bei Ignatz Arnold in mehreren Fällen geradezu als tragende Säule der gesamten Intrigenhandlung. In seiner "Amalie Balbi"[71], einem vorgeblich autobiographischen Text, der nicht zu den politisch verbrämten Geisterseher-Geschichten zu rechnen ist, haben zwei gekaufte Kreaturen, die ihren verstorbenen Vorbildern, nämlich der Mutter und dem Ehemann einer jungen Frau, sehr ähnlich sehen, die Aufgabe, sie an einer neuen Verbindung zu hindern. Dahinter steht ein abgewiesener Liebhaber, der sich Hoffnungen macht, doch noch zum Zuge kommen zu können, sobald der neue Ehekandidat entfernt sein würde.

Der Wundertäter Porphirogenetes zwingt in der "Nachtwandlerin" ein Mädchen, das der ehemaligen Geliebten des Prinzen aufs Haar gleicht, ihm als ihr Geist zu erscheinen und den Prinzen an sein Treuegelöbnis zu erinnern. Zweck des Manövers ist es, den schwärmerisch veranlagten Regenten kinderlos sterben zu lassen, damit sein Hof an die Auftraggeber des Intriganten fällt. In einer letzten Steigerung führt Arnold noch die Pointe ein, daß der "Geist" von seinem noch lebenden Vorbild dargestellt wird. Denn das echte Mädchen, das nach dem Willen des Magiers von ihrer Doppelgängerin gespielt wird, ist überhaupt nicht tot, was den Drahtziehern allerdings verborgen geblieben ist. Um die Pläne der Verschwörer zu durchkreuzen, beginnt sie ihrerseits, dem Prinzen nächtlich zu erscheinen, um ihn aus der Gefahr, in der er schwebt, zu retten. Porphirogenetes aber hat noch einen Trumpf im Ärmel: Vor längerer Zeit schon hatte er den Vater des Prinzen gefangen genommen und ihn gezwungen, für die Öffentlichkeit zu "sterben". An seiner statt wurden Steine "beerdigt". Jetzt muß er auf Befehl des Verbrechers seinem Sohn als "Geist" erscheinen und versuchen, ihn im Sinne der Verschwörer zu beeinflussen. Das bekommt ihm allerdings schlecht, denn er wird vom Filius mit dem Degen attackiert und endgültig ins Reich der Toten geschickt[72].

Das Motiv des durch sein lebendes Vorbild dargestellten Gespenstes greift Arnold auch im "Mirakuloso" auf, wieder ist es ein Mädchen, mit dem ein Prinz liiert war, und das sich - wie er glaubt - umgebracht hat, als man sie ihres Standes wegen zwang, ihrer Liebe zu entsagen. Sie ist die Tochter eines Oberen des Illuminatenordens, der das Ziel verfolgt, den Prinzen, der in naher Zukunft den Thron besteigen wird, zu einer Marionette ihrer Pläne zu machen - und natürlich war der damalige Selbstmordversuch mißglückt, sie ist ein Mensch von Fleisch und Blut.

Deutlich sichtbar ist in diesen Texten die Entwicklung von der vermummten Gestalt der Ammenmärchen über den sorgfältig zurechtgemachten Schauspieler bis zum absoluten Ebenbild des - wirklich oder vermeintlich - Verstorbenen, dem Doppelgänger, der in letzter Konsequenz im Auftreten einer lebenden Person als seines eigenen "Geistes" aufgeht. Dieses Motiv wird unter anderem zunächst vor allem von Jean Paul aufgegriffen und gelangt anschließend bekanntlich in der Romantik zu größerer Bedeutung - insbesondere bei E.T.A. Hoffmann.

4.1.3.4. Die Emanzipation der Technik

Dem Auftritt des "körperlichen" Lanoy war in Schillers Fragment eine umfangreich ausgestattete Beschwörungsszene vorangegangen. Inmitten all der magischen Requisiten wie dem brennenden Spiritus, der chaldäischen Bibel oder dem Kohlekreis hatte sich eine Laterna magica, eine Art Vorläufer des Projektors, wie sie vor allem der Leipziger Geisterbanner Schröpfer wirklich benutzte[73], als der entscheidende Illusionsträger erwiesen. Sie war aber nur ein Bestandteil einer komplizierten Apparatur, die daneben Dinge wie etwa eine Elektrisiermaschine und ein Kommunikationssystem zwischen Magier und Maschinisten enthielt. Im Verein mit der zweiten Gestalt Lanoys, allem Anschein nach durch einen Schauspieler oder auch den Armenier selbst verkörpert, konnte ein solcher Aufwand die erwünschte Wirkung auf die durch die vorausgegangenen Vorfälle erregte Phantasie des Prinzen kaum verfehlen.

Eine Parallelsituation baut Tschink in der "Geschichte eines Geistersehers" auf: Auch die beiden Magier, die letztlich an der fehlenden Ähnlichkeit ihres Cervantes-Geistes mit dem Vorbild scheitern, können den Helden

zunächst durch ihren technischen Aufwand beeinflussen, denn auch Miguel ist ja bereits durch die beschriebenen Begegnungen mit dem mysteriösen Bettler auf weitere gespenstische Vorfälle vorbereitet. Wieder gibt es den bewußten schwarzausgeschlagenen Raum, den Totenkopf, ein merkwürdiges Buch und nicht zuletzt Kerzen, die angeblich aus Menschenfett gezogen sind. Die Kommunikation mit dem Geist erfolgt allerdings nicht ganz so "technisch" wie bei Schiller: Mit Hilfe einer bestimmten Zahl von Schlägen an die Wand, die die einzelnen Buchstaben des Namens der gewünschten Erscheinung bezeichnen, kann der Magier seine Helfer instruieren[74]. Wie der Sizilianer durch den Armenier werden aber auch diese beiden Wundertäter entlarvt; der Irländer, der hinfort für den Spuk selbst verantwortlich zeichnet, hat erheblich aufwendigere Mittel aufzuwenden als seine Kollegen. Als er Miguels Geliebter ihren verstorbenen Ehemann erscheinen läßt, kann er auf diverse im Hause eingebaute Einrichtungen zurückgreifen, von denen den Bewohnern nichts bekannt ist. Unter anderem gibt es ein Netz von schalleitenden Röhren, mit denen man Gespräche in anderen Räumen belauschen kann, und nicht zuletzt ein System geheimer Gänge, durch die der "Geist" zu seinem Auftrittsort gelangt[75]. Mit genau den gleichen Mitteln bewerkstelligen die Betrüger in Arnolds "Amalie Balbi" ihre Spukerscheinungen - wieder sind es versteckte Fluchtwege, die die gespenstischen Szenen erst ermöglichen, und das Röhrensystem wird in der anderen Richtung benutzt: um bestimmte Geräusche, die an verstorbene Bewohner erinnern sollen, in ein anscheinend völlig leeres Zimmer zu projizieren[76].

In ähnlicher Weise enträtseln sich auch dem Helden aus Grosses "Genius" die unerklärlichen Vorfälle im Hause des Grafen von S., als er nach langer Abwesenheit dorthin zurückkehrt, und bei Renovierungsarbeiten

ein Teil des Bauwerks niedergerissen wird, wodurch man auf ein Labyrinth von versteckten Gängen und Gewölben stößt[77]. Dieser Kunstgriff wird übrigens vor allem in den sich teilweise mit den Gespenstergeschichten überschneidenden Räuberromanen (Vulpius, Zschokke) angewendet. Aber er erweist sich auch als nützlich, um gespenstische Szenen nachträglich als Menschenwerk darzustellen.

Schon bei Tschink deutet sich bereits die Tendenz an, Spukszenen derart auszugestalten, daß die folgende rationale Erklärung nicht sonderlich stichhaltig erscheint. Während Schiller jede Einzelheit der ersten Beschwörungsszene peinlich genau in ihrer Künstlichkeit bloßlegte und der Prinz für alles übrige durchaus befriedigende Auflösungen fand, kann Tschink das Auftreten einer Luftgestalt am hellichten Tag später nur mühsam mit der Verwendung eines Hohlspiegels begründen[78] - eine Verschiebung des unerklärlichen Moments vom Kunstgespenst auf die Maschinerie scheint sich anzudeuten. Diese Vermutung bestätigt sich bei Ignatz Arnold, der überhaupt dem Tschinkschen "Geisterseher" augenscheinlich etliches verdankt. In seiner früheren Erzählung "Der Mann mit dem rothen Ermel" wird allerdings stellenweise zunächst genau nach der Methode Schillers gearbeitet. Der Magier Kempen erklärt seinem Opfer am Ende des Buches eine seiner Machenschaften wie folgt:

> Ebenso verhielt sichs mit Julien ihrer Erscheinung im Kloster zu Rom, wo ihr einer meiner Vertrauten durch eine Laterna Magica die Straße von Venedig an die ihrer Zelle gegenüberliegende weiße Klosterwand präsentiert. In der Krinne dieser Laterna Magica, wodurch die Bilder gezogen werden, waren zwei Glastafeln, eine, worauf die Straße gemalt war, war unbeweglich, auf der anderen waren Kühnaus und des Barons Figuren, von zarter Pappe ausgeschnitten, und beweglich gemacht, so daß sie

> zu fechten scheinen, und mit zwey zarten Fäden leicht dirigiert werden konnten, wie ungefähr die Figuren im chinesischen Schattenspiel. Das Geklirre der Degen wurde durch ein Bündel kleiner, aneinander geschnürter Stahlstäbe, die der Spieler mit der Hand rüttelt, bewirkt. Sowie der Pistolenschuß geschah, bließ er das Licht in der Laterne aus, folglich verschwand das Bild vor Juliens Augen, und sie sah das Kloster wieder (79).

Es handelt sich dabei um eine Vision von einem Ereignis, das, wie der Magier wußte, um dieselbe Zeit an einem anderen Ort stattfinden mußte, weil er auch dort seine Hände im Spiel hatte. Die später eintreffende Nachricht, daß die spukhafte Szene sich wirklich so zugetragen hatte, ließ keinerlei Zweifel an den Fähigkeiten Kempens mehr zu.

Eine ähnlich lückenlos erklärte Geistererscheinung bewerkstelligt in Grosses "Genius" ein Kreis von Personen, zu denen auch der Held gehört, selbst, um ein allzu prahlerisches Mitglied der Gruppe als Feigling zu demaskieren. Er wird unter einem Vorwand nachts in eine dunkle Kirche gelockt, wo dann das schon bekannte Schauspiel mit phosphoreszierenden Tüchern, unheimlichen Geräuschen und Blitzen aus einer Elektrisiermaschine abläuft, und das so naturgetreu, daß die "Maschinisten" selbst von Furcht gepackt werden und eilig flüchten, als ein zufällig dazukommender Priester Beschwörungsformeln zu beten beginnt[80].

Bis zu diesem Punkt wird in den meisten Fällen ein Geisterapparat Schillerscher Machart analog zum Verfahren des Armeniers eingesetzt. So findet sich der Aspekt von der "Kugelfestigkeit" seiner Gespenster, die der Prinz mit der Bemerkung anzweifelt, schließlich habe der Armenier die Pistolen geladen und man könne nicht wissen, wie er sie möglicherweise präpariert habe[81], auch in Tschinks Version des Themas: Der Okkultist

Alumbrado fordert, nachdem er sich ein Messer (dessen Klinge versenkbar ist) täuschend echt in den Leib gestoßen hat, zum weiteren Beweis seiner übermenschlichen Fähigkeiten den Helden auf, eine Pistole auf ihn abzudrücken und bleibt natürlich unverletzt, weil die Kugel aufgrund eines besonders präparierten Schießpulvers nur wenige Schritte weit fliegt[82]. Eine ebenfalls recht prägnante Erklärung liefert Arnold im "Rothen Ermel" für ein ähnliches Manöver des Magiers Kempen: In diesem Fall werden spezielle Kugeln benutzt; sie sind aus Glas und mit Quecksilber gefüllt, von echten also nicht ohne weiteres zu unterscheiden. Beim Laden jedoch zerbrechen sie und können kaum noch Schaden anrichten[83].

Die Liste derartigen technischen Spielzeugs kann beliebig ausgeweitet werden; so sind etwa auch Briefe oder andere Schriftstücke, die mit sogenannter "sympathetischer Tinte", die je nachdem entweder sichtbar wird oder ebenso unerklärlich wieder verschwindet, geschrieben wurden, ein oft verwendeter Trick, denn wenn beispielsweise auf einem weißen Blatt Papier in einem Raum, der von niemandem betreten werden konnte, plötzlich eine Nachricht zu lesen ist, dann kann sie logischerweise nur von Geisterhand verfaßt worden sein[84].

Ein bestimmtes Beispiel von "technischer Magie" wird besonders von Ignatz Arnold benutzt: das scheinbar lebendige Bild. Dasjenige Rinaldos in Jennys Medaillon ist plötzlich verwischt, als ob es weinen würde (Mirakuloso)[85], das Kind in einem anderen Roman, dem "Bildnis mit den Blutflecken" gibt vor, von seiner - durch Selbstmord geendeten Mutter - ein Bild erhalten zu haben, dem Blutstropfen entquellen, die sich später als roter Farbstoff herausstellen[86]. Ein wahres technisches Wunderwerk erhält der Prinz in der "Nachtwandlerin" vom "Geist" seiner Geliebten zum Geschenk: Ein

Medaillon, das auf der Vorderseite ihr Bildnis zeigt, auf der Rückseite mit einer Rose verziert ist. Das Medaillon fühlt sich eiskalt an, und als der Prinz es in die Hand nimmt, beginnen die Farben zu verblassen. Der Prinz, der am vermeintlichen Tod seiner Geliebten moralisch mitschuldig ist, küßt reuevoll das Bild - worauf es sich in ein Totengerippe verwandelt. Ebenfalls durch die Erwärmung wird aus der Rose ein Totenkreuz[87].

War es im letzteren Falle Arnold schon schwer geworden, die beschriebenen Phänomene als chemische Reaktion glaubhaft zu machen, so zeigt es sich auch in seinen anderen Texten, daß er, der sich grundsätzlich in den von mir untersuchten sieben Romanen gegen die Möglichkeit echter Gespenster stellt, mehr und mehr dazu übergeht, die detaillierte Erklärung der Spukphänomene zugunsten eher allgemeiner "erklärender" Behauptungen aufzugeben. Aus szenischen Gründen versteigt er sich zunächst derart weit in das Unglaubliche, daß er nachher alle Mühe hat, die großzügig gestalteten Illusionen wieder zurückzunehmen, wobei er das Gespenst entweder durch eine lakonische Bemerkung der einen oder anderen Figur als "ein optisches und akustisches Kunststück, welches ich ihnen nicht näher demonstrieren will"[88], abtun läßt, oder eine Erklärung liefert, die dem ursprünglichen Ereignis an Phantastik kaum nachsteht, wie seine technischen Kunstwerke beweisen. Das Gespenst, dem die beiden jungen Männer im "Rothen Ermel" auf einem Spukschloß begegnen, ist nämlich kein verkleideter Mensch, sondern eine Art vorsintflutlicher Roboter:

> Der Oberleib ist hohl und mit einer elektrischen Flasche versehen, von welcher Dräter durch den ganzen übrigen Körper gehen, daß jeder, der ihn am Harnisch berührt, einen elektrischen Schlag empfindet. Im Unterleibe ist eine ansehnliche Portion Quecksilber, welches vermittels einer spezifischen Schwere, den Körper der Puppe bei jeder Bewegung immer in gerader Richtung erhält. In einer zweiten Abtheilung des Unterleibs und den Füßen zirkuliert gleichfalls Quecksilber, das durch sein Fallen den einen Fuß hebt, und so, wie das strömende Quecksilber ihn wieder füllt, sich senkt, und jenen Fuß hebt (89).

Vordergründig erscheint das Prinzip der Hennings oder Wagener erfüllt; Übernatürliches wird abgewiesen, der Geist ist Menschenwerk. Der phantastische Charakter, den das Auftreten eines echten Geistes notwendigerweise haben muß, wird aber damit nicht beseitigt, sondern vielmehr auf die Ursache übertragen, die in die Nähe einer technischen Utopie gerückt wird. Auf andere Weise entgeht Arnold diesem Dilemma in seinem "Bildnis mit den Blutflecken": Wieder erscheint eine Selbstmörderin auf Betreiben eines Magiers dem ungetreuen Liebhaber und teilt ihm Dinge mit, die tatsächlich eintreffen. Er nimmt sein Kind, das sie kurz vor ihrem Tode geboren hatte, an und heiratet wieder. Das Kind kränkelt und stirbt schließlich, vorher findet man bei ihm das beschriebene Bild, das eine chemische Flüssigkeit ausschwitzt, die der Vater für Blut hält. Auch er stirbt. Einzig und allein das Bild wird von Arnold als mechanisches Spielzeug bestätigt; keine Aufklärung erhält der Leser, wie und warum es in die Hände des Kindes kam, bzw. wie die Erscheinungen der Mutter bewerkstelligt wurden. Arnold begnügt sich mit der vagen Andeutung am Schluß, daß der Magier im Komplott mit den jetzigen Erben des Mannes gewesen sei[90].

Die natürliche Erklärung, der vor allem bei Schiller akribisch ausgeführte Schwerpunkt der rationalistischen Gespenstergeschichte, wird bei Arnold zunehmend zugunsten einer Ausgestaltung der - immer noch mechanisch bedingten - Spukszene selbst vernachlässigt, wobei der aufgebotene technische Apparat teilweise ins Erstaunliche wächst. Diese Vorgehensweise wurde auch in den damaligen Rezensionsorganen sogleich bemerkt. In der "Neuen allgemeinen deutschen Bibliothek" wird beispielsweise darauf hingewiesen, "daß die Anstrengungen der geschicktesten Mechaniker nebst den Schätzen und der Macht der größten Monarchen ..."[91)] notwendig seien, um die geschilderten Ungeheuerlichkeiten zustande zu bringen. Schon in der "Amalie Balbi" hatte Arnold ein Haus geschildert, das wegen seiner mannigfachen bizarren Einrichtungen, die sein exzentrischer und magiekundiger Vorbesitzer hatte einbauen lassen, eher als eine Art Geisterbahn zu gelten hatte. Am phantastischsten jedoch wird die Technik bei Christian Heinrich Spieß, der sich sonst eigentlich mehr mit echten Gespenstern befaßte, ausgestaltet: Die nächtliche Zauberreise der beiden Helden zu den Fällen des Nil und zu den Ruinen von Palmyra in den "Geheimnissen der alten Egipzier" erweist sich im Nachhinein als kurzer Spaziergang im Garten eines geerbten Gutes, das die beiden Wundergläubigen noch nicht näher untersucht hatten. Die Vorbesitzerin, eine alte Dame, hatte nämlich die ganze mystische Landschaft inklusive der unterirdischen Gemächer, in denen den Jünglingen der "Balsam des Lebens" in einem Kristallkelch vorgeführt wurde, als eine Art privaten Vergnügungspark nachgebaut, was sich nun Betrüger zunutze zu machen wußten.

Vorgespiegelte Gespenster, unverwundbare Okkultisten, Automaten - das in diesem Kapitel skizzierte Arsenal technischer Raffinessen ist von erstaunlichem Umfang und zeugt von großem Erfindungsreichtum. In diesem Zusammenhang ist es nicht weiter erstaunlich, daß von echten Geistern in diesem Typ so gut wie gar nicht die Rede ist. Vielmehr scheinen die historischen Manipulationen der realen Geisterzitierer der Phantasie auf technischem Gebiet sämtliche Schleusen geöffnet zu haben. Dabei wird das bekannte aufklärerische Prinzip der "Erklärung um jeden Preis" auch auf die innerliterarische Ebene übertragen: Die Möglichkeit übernatürlichen Geschehens wird zwar stereotyp abgewiesen, die anstelle dessen herangezogenen Begründungen verlassen indessen nicht selten den Boden jeglicher Realität. Als unmittelbare Folge davon ergibt sich der Eindruck einer Akzentverschiebung vom metaphysisch-phantastischen hin zum technisch-utopischen, wobei man feststellen muß, daß sich Schiller in dieser Hinsicht noch verhältnismäßig zurückhaltend zeigt. Vor allem bei Ignatz Arnold hat es den Anschein, als ob sich die Phantastik, die man bezüglich der Möglichkeit wirklich metaphysischer Gespenster auszuschalten bestrebt war, durch das Hintertürchen einer sich verselbständigenden Technik wieder einzuschleichen anschickte; im Zusammenhang mit der beschriebenen künstlichen Gespensterfigur im "Rothen Ermel" scheinen Assoziationen mit den späteren Automaten Hoffmannscher Machart nicht allzu abwegig.

Es kommt also, obwohl sich auch die komplizierteste Erzählung auf das Schema der Gespensterintrige reduzieren läßt, zu einer "Emanzipation" der Geister-Technik, die den rationalistischen Charakter verschiedener Texte unversehens in ihr Gegenteil zu verkehren droht. Der

Hauptgrund dafür dürfte allerdings ganz vordergründig in der Tatsache liegen, daß es den Autoren der unheimlichen Geschichten in erster Linie auf szenische Wirksamkeit ankam.

Zu betonen bleibt außerdem, daß die unvermeidlich folgende Aufklärung aller zunächst undurchschaubaren Vorgänge unter Hinweis auf die schwärmerische Veranlagung des Opfers den bereits bekannten Standpunkt verrät, sämtliche negativen Handlungen dieser Personen seien nichts weiter als korrigierbare oder vermeidbare Verirrungen, erst möglich geworden durch einen unzureichenden Wissensstand, kombiniert mit einer zügellosen Phantasie, ein Problem, das zu beheben wäre. Die rationalistische Gespenstergeschichte endet also niemals in Verwirrung, der zeitweise scheinbar aus den Fugen geratene Bezugsrahmen der menschlichen Existenz erweist sich vom Schluß her stets als zu keinem Zeitpunkt ernsthaft gefährdet.

4.2. Die übernatürliche Gespenstergeschichte: "Vorzeitliche" Wunder

Nun erschöpft sich die Behandlung gespenstischer Stoffe in der Spätaufklärung aber nicht im Begriffsrahmen "Schwarmgeist/Selbsttäuschung/Inszenierter Spuk/Intrige"; neben der durch die genannten Details gekennzeichneten Variante gibt es ebenso einen keineswegs kleinen Komplex von Texten, in denen dem nicht rational erklärbaren Gespenstischen - zumindest auf der Handlungsebene - Raum gegeben wird. Betrachtet man die Hauptvertreter dieser Auffassung, nämlich Christian Heinrich Spieß und Joseph Alois Gleich, deren Schriften wohl am weitesten verbreitet waren, dann ergibt sich auf den ersten Blick ein fundamentaler Unterschied zu den bis hierher betrachteten Erzählungen des rationalistischen Typs: Echte Gespenster treten stets in einem weit zurückliegenden Geschichtszeitraum auf - dem Mittelalter. Auch Spieß hatte diese markante Trennung ja mitgemacht: Zwar gibt es in seinen Ritterromanen, wie noch zu zeigen sein wird, durchaus Anklänge an die Gegenwart des späten 18. Jahrhunderts, das Prinzip des erklärten Übernatürlichen kommt gelegentlich auch in der "Vorzeit" zur Anwendung, aber wenn er, wie in den "Geheimnissen der alten Egipzier" einen Gegenwartsstoff gestaltete, griff er auf die Illusionsmechanismen der technischen Magie zurück. Bevor nun im einzelnen auf die Bestimmung von Art und Funktion der gespenstischen Elemente in der übernatürlichen Gespenstergeschichte einzugehen sein wird, soll zunächst versucht werden, die ihr zugrundeliegenden Stoffgebiete zu skizzieren.

4.2.1. Stoff: Das Mittelalter als Alibi

Fand die rationalistische Gespenstergeschichte reichlich Stoff in den Handlungen der Geisterbeschwörer und Wundertäter der Zeit sowie in den verschiedensten Vorgängen, die innerhalb der Diskussion über die Frage der Existenz von Gespenstern zu Publizität gelangten, so wendet sich die zweite Variante, die mit echten Gespenstern operiert, zumeist anderen Gegenständen zu. Friedrich Rambach, der in der Sammlung "Ritter, Pfaffen, Geister in Erzählungen"[92] Schottland als Schauplatz einer der darin enthaltenen Geschichten wählt und die Namen seiner Figuren der Macpherson'schen Ossian-Fälschung entnimmt bzw. nachempfindet (Cuchullin, Cormac, Crugal usw.[93]), greift dieselbe Vorlage auch in seiner "Eisernen Maske" auf, einem Roman, der ursprünglich in der Zeit dieses sagenhaften Barden spielen sollte, also etwa im 3. Jahrhundert. Allerdings stellte er schnell fest, daß sich aus der genannten Dichtung kein vollständiges Gemälde der Zeit entwerfen ließ, wie es seine anfängliche Absicht war. So behielt er vor allem Schauplatz, Namen und einige weniger wichtige Details bei und ersetzte seine fehlenden Kenntnisse durch den Einbezug allgemeiner Gebräuche des späteren Ritterzeitalters[94], womit sich auch dieser - auf den ersten Blick exotische - Text nahtlos in die große Zahl gespenstischer Ritterromane einordnen läßt.

Denn in erster Linie beliebt als Bühne für echten Spuk war nicht die Zeit der schottischen Barden, sondern die Ära des deutschen Rittertums. Als einer der ersten hatte Leonhard Wächter, wie eingangs bereits erwähnt, nach 1787 Ritter und Gespenster in seinen "Sagen der Vorzeit" miteinander verbunden. Zunächst gab es ja die mehr oder minder historisch gemeinten Romane, die sich

mit den Taten realer Personen befaßten, repräsentiert unter anderem durch Autoren wie Christian Friedrich Schlenkert oder Georg Schilling. Leonhard Wächter war zum einen bestrebt, den Ritterroman auf eine kulturhistorisch authentische Grundlage zu stellen, deren Grundzüge er hauptsächlich geschichtlichen Werken entnahm, zum anderen aber reicherte er ihn bereits mit gespenstischen Elementen an (etwa einer - in bewährter Manier rationalistisch aufgelösten - Teufelsbeschwörung), denen man allerdings noch eine rein ornamentale Funktion zumessen muß. Bei Schriftstellern wie Spieß und Gleich avanciert das Gespenst nun mehr und mehr zur Hauptperson, und vom Versuch einer ansatzweisen historischen Treue kann nicht die Rede sein. In diesen Texten wird eine annähernd uniforme Szenerie entwickelt, obwohl die Handlung in recht unterschiedliche Zeiträume verlegt wird. So setzt etwa die Geschichte des "Alten Überall und Nirgends"[95] zur Zeit Karls des Großen, also um 800 ein und endet 400 Jahre später. Der Ritter "Eckbert von Klausenthal"[96] des Joseph Alois Gleich spukte im 11. Jahrhundert, die "Schöne Zauberin Jetta"[97] trieb ihr Unwesen im 12. Jahrhundert, und das "Petermännchen" lockte um 1300 sein Opfer auf die schiefe Bahn. Der "Hans Heiling" wird dagegen im Untertitel als "Volksmärchen des zehnten Jahrhunderts" bezeichnet. Es handelt sich also um einen ganz beträchtlichen Zeitraum, über den recht frei verfügt wird. Abgesehen von Zeitangaben im Untertitel oder Einleitung gibt es nur gelegentlich Hinweise auf historische Personen oder Ereignisse. So kommt etwa der Ritter Hohenstaufen vor das Gericht Karls des Großen, in Gleichs "Jetta" greift die Gestalt Heinrichs des Löwen in die Handlung ein, und im "Petermännchen" macht sich Rudolph von Westerburg auf den Weg zur Kaiser-

krönung Rudolfs von Habsburg nach Aachen. Diese realen Fixpunkte sind aber nur Details am Rande, die mit den Texten nur eine lose Verbindung haben und lediglich dazu dienen, eine vage Vergangenheit zu beschwören. Ebensowenig authentisch ist das Bild des Ritters, das sich im allgemeinen in einem dem Sturm und Drang abgeschauten Kraftideal erschöpft, wie es Weber und Cramer vorgezeichnet hatten. Zutreffend hier die Schilderung Müller-Fraureuths, dessen Arbeit sich ansonsten größtenteils in polemischen Bahnen bewegt[98]. Die Frage der geschichtlichen Treue braucht in diesem Zusammenhang nicht bis in alle Einzelheiten verfolgt zu werden, es genügt festzuhalten, daß der Hintergrund der zu untersuchenden Gespenstergeschichten keineswegs von einem realen Geschichtszeitraum gebildet wird, sondern vielmehr eine nebelhafte Auffassung vom Mittelalter verrät, abgesteckt nur durch wenige historische Details. Die Ritter agieren in fast völliger Freiheit, von der Lehensabhängigkeit ist nur am Rande die Rede, und die Vorstellung des Minnedienstes wird gänzlich ausgespart. Eine ehebrecherische Frau wird ohne weiteres in den Kerker gesperrt, zum Tode verurteilt und auch sofort hingerichtet[99]. Im selben Buch zwingt ein Ritter ein Mädchen, ihm zu Willen zu sein, indem er ihr droht, ihren Geliebten töten zu lassen - als er sein Ziel erreicht hat, wird ihr der Kopf des Unglücklichen überreicht[100]. Der Verbrecher aber ist so gut wie nie in Gefahr, von der irdischen Gerechtigkeit erreicht zu werden. Als er endlich in Anwesenheit des Kaisers eines Mordes überführt wird und in die Reichsacht fällt, kann er fliehen - und die Strafe wird später aufgehoben. Gefahren drohen eher im heidnischen Ausland, aber auch dort sind sie kaum gesetzlicher Art. Zahllos sind die gefallenen Töchter, die von den erzürnten Vätern ohne viel Federlesens ins Verlies geworfen werden, meist nicht ohne den vorherigen

Versuch, den nicht standesgemäßen Liebhaber umzubringen, den oft nur Geisterhilfe retten kann.

Zur Vorstellung vom Mittelalter gehören also vor allem mannigfache "Greueltaten", die zweifellos nur in diese entlegene Epoche projiziert werden konnten, in einen geschichtlichen Abschnitt, der teilweise als idealer Rahmen für die ungehemmte menschliche Entfaltung - vor allem natürlich des Ritters - betrachtet, teilweise aber auch mit den überheblichen Augen des Aufklärers gesehen wurde[101]: Die Zeiten des Faustrechts mußten zwangsläufig auch die Zeiten des Aberglaubens gewesen sein. Dieses Bild des Mittelalters weist überhaupt eine ganze Reihe von heterogenen Elementen auf, die - ähnlich wie bei den Gegenwartsstoffen der rationalistischen Gespenstergeschichte - eher Bezug zum 18. Jahrhundert haben.

Eine ähnliche Erscheinung wie die geheimen Gesellschaften der Logenbewegung (deren Ursprünge bekanntlich in die Zeit der Kreuzzüge zurückverlegt worden waren) stellte ja auch die mittelalterliche Feme dar. In ihrer literarischen Ausgestaltung ist eine Verschmelzung mit den modernen Geheimbünden zu beobachten. In den Ruinen heidnischer Tempel belauscht der Held aus Joseph Alois Gleichs "Die Brüder von Stauffenberg"[102] eine mitternächtliche Versammlung schwarzgekleideter Gestalten mit Totengesichtern; es handelt sich dabei um einen "Bund zum Schutze der Tugend", der recht selbstherrlich die Gerichtsbarkeit für sich in Anspruch nimmt und dessen einflußreichstes Mitglied sich zum Schluß als Verbrecher erweist. Die gleichnamige Hauptfigur in "Ritter Brendts Geist" wird wiederholt aus höchster Gefahr von mysteriösen "Grauen Rittern" gerettet, die stets genau im richtigen Augenblick zur Stelle sind, also eine ähnliche

Überwachungsfunktion erfüllen wie ihr Gegenstück im Bundesroman. Die Räuberbande in Karl August Gottlob Seidels "Schwarzgrauem Mantel"[103] trägt eindeutig Züge einer politischen Verbindung. (Die Annäherung des Räuber- und des Geheimbund-Motivs wird im übrigen exemplarisch unter anderem in Vulpius' "Rinaldo Rinaldini" und Zschokkes "Abällino" vollzogen.) Der Hauptmann philosophiert über die Verteilung der Güter in der Welt und stellt einem neuen Mitglied, bevor er es zu blindem Gehorsam (!) verpflichtet, die Möglichkeit in Aussicht, bei guter Bewährung einst in die Geheimnisse des "Ordens" eingeweiht zu werden und vielleicht sogar zu einem Oberen aufsteigen zu können[104].

Die Heimatländer der mystischen Lehren werden ganz allgemein im Rahmen der Kreuzzüge durchstreift. Aber auch der direkte Hinweis auf die dort verborgenen tiefen Weisheiten fehlt nicht: Als selbst ein - eigentlich doch allwissender - Geist auf der Suche nach einer vermißten Person gleichsam mit seinem Latein am Ende ist, können nur noch die "weisen Männer", die ihren Wohnsitz in den ägyptischen Pyramiden haben, weiterhelfen[105]. Man macht sich also unverzüglich dorthin auf, findet wiederum eine Art von Geheimbund vor, der über die ganze Welt verbreitet ist und dessen Mitglieder sich dem Studium der geheimen Wissenschaften verschrieben haben. Als einziger Unterschied wird der Vorgang diesesmal aus der Sicht des Gespenstes geschildert, das, im Gegensatz zu seinen sterblichen Begleitern, ohne weiteres Zugang zu den Geheimnissen erhält.

Wenig mittelalterlich erscheinen vor allem verschiedene Verhaltensweisen und Ansichten, die von einigen Handlungsträgern an den Tag gelegt werden. In aufgeklärter Manier macht der Geist Arnold in Gleichs "Schwarzem Ritter" keinen Wertunterschied zwischen seinen christlichen Schutzbefohlenen und Vertretern "heidnischer Völker"

wie der Mauren[106]. Ebenso fortschrittlich gibt sich der Geist des Ritters Eckbert von Klausenthal, wenn er versucht, einem Mädchen dessen Entschluß, sich in ein Kloster zurückzuziehen, mit aller Überzeugungskraft auszureden[107]. Der heilige Gallus in Spieß' "Zwölf schlafenden Jungfrauen" beteiligt sich sogar an der trickreichen Entführung einer Novizin[108]. Überhaupt spiegelt sich in der Schilderung des Pfaffentums und des Klosterlebens eine diesen Bereichen negativ gegenüberstehende aufklärerische Haltung[109]. Ähnlich wie die Kirchenvertreter in der rationalistischen Gespenstergeschichte zumeist als Intriganten jesuitischer Couleur dargestellt werden, die in erster Linie die Absicht haben politische Personen in ihrem Machtbereich in den Schoß des Katholizismus zu führen, so erweisen sie sich im Zeitalter des Rittertums oft als die Drahtzieher haarsträubender Verbrechen. In Friedrich Rambachs Erzählung "Fürstendank"[110] stiftet der Hofpfaffe Albrecht einen Mönch zum Mord an einem politischen Feind an, versucht dessen Geliebte vergiften zu lassen und erweist sich, als er endlich entlarvt und in den Händen seiner Feinde ist, letztlich auch noch als Feigling, der um sein Leben bettelt und alle Schuld anderen zuschiebt. Ein weiterer Kirchenvertreter, der Hofpfaffe Rosen, bringt in Seidels "Schwarzgrauem Mantel" seinen schwächlichen Burgherrn dazu, dessen Vetter zu vergiften, um an sein Erbe zu gelangen. Danach entführt er für ihn ein Mädchen, das dieser begehrt, und wird zuletzt sogar Mitglied einer Räuberbande. Aber selbst diesen wird er zum Verhängnis - als er sich von der Vereinigung, die seinen Zwecken inzwischen hinderlich geworden ist, wieder lösen will, vergiftet er kurzerhand einige ihrer Mitglieder, die ihm mißtrauten und ihn deshalb nicht aus den Augen ließen

Die Gestalt des Scheusals in der Mönchskutte gelangt im englischen Schauerroman vor allem in den Gestalten Ambrosios (aus Lewis' "Monk") und Schedonis (aus Radcliffes "Italian") zu großer Berühmtheit und wird dann von E.T.A. Hoffmann in den "Elixieren des Teufels", deren unmittelbare Vorlage ja Lewis' Erfolgsbuch war, in der Figur des Medardus übernommen. Diese negative Darstellung der Rolle des Pfaffentums stellt eine deutliche Parallele zu den in den rationalistischen Gespenstergeschichten durchscheinenden Ressentiments gegen die Machenschaften der "Krypto-Jesuiten" dar; wenn auch Zweck und Ziele erheblich allgemeiner skizziert werden - schlechter Charakter statt politisches Kalkül -, so bleibt doch die Tendenz dieselbe.

Die im Mittelalter spielende Gespenstergeschichte hat also zunächst das Tun und Treiben der Ritter zum Gegenstand, wobei es sich jedoch zeigt, daß das in diesen Texten dargestellte Bild der Ritterzeit nicht um seiner selbst willen entwickelt wurde, sondern (wie auch das einfließende rationalistische Gedankengut unterstreicht) eine Art Alibifunktion zu vertreten hat. Vor einem derart nach Bedarf entworfenen Hintergrund konnten nun neben den der Dichtung des Sturm und Drang entliehenen Kraftnaturen, die den mehr oder weniger unmittelbaren Anlaß zu den verschiedenen Heldentaten oder Verbrechen lieferten, mit einiger Berechtigung sowohl der leibhaftige Teufel als auch ruhelose Seelen auftreten. Aber auch andere Gestalten des Volksglaubens erwachen gelegentlich zu neuem Leben.

Die "Zauberin Jetta" hat ihren Wohnsitz standesgemäß auf dem Brocken, dem altbekannten Treffpunkt der Hexen. Aber sie verkörpert gleichzeitig auch noch ein anderes Motiv des Volksaberglaubens, denn sie ist von einer stärkeren Macht dazu verurteilt, regelmäßig

zur Zeit der Mitternachtsstunde die Gestalt eines Wolfes anzunehmen, wobei sie ihre wahre Existenz völlig vergißt und jeden, dem sie in diesem Zustand begegnet, angreift.

Der im Umkreis der Stadt Ellbogen verbreiteten Hans-Heiling-Sagen bemächtigte sich Christian Heinrich Spieß (von ihm übernahmen sie dann die Brüder Grimm[111]), der allerdings in seiner Bearbeitung den Boden der Überlieferung gänzlich verläßt, nur die Hauptfigur adaptiert und um diese herum einen vierbändigen Geisterroman entwirft. Einer anderen Geschichte von Spieß, den "Zwölf schlafenden Jungfrauen", liegt eine katholische Legende zugrunde, die aber wiederum nur den Anlaß und Ausgangspunkt für die umfängliche Schilderung der Erlösungshandlung bildet. Ähnliches gilt für Joseph Alois Gleichs "Todtenfackel"[112], in der der alte Siebenschläfer-Stoff verwertet wird. Trotzdem gilt jedoch generell, daß die Tradition der Volkssage bei diesen Realisationen der Gespensterthematik - soweit mir die entsprechenden Texte zugänglich waren - mit Ausnahme der Teufelsgestalt eine ziemlich geringe Rolle zu spielen scheint. Gestützt wird dieser Eindruck durch die Untersuchungen Otto Rommels, der eigenen Angaben zufolge über hundert dieser Geschichten gelesen hat, ohne den oben skizzierten Rahmen wesentlich erweitern zu können[113]. Ebenfalls nur sehr wenig mit dem Volksglauben hat auch die Auffassung vom Volk der Zwerge in Spieß' "Hans Heiling" zu tun, denn es handelt sich nicht um die Wichtelmänner, die vor allem im Märchen ihren Platz haben, vielmehr leiten sie sich von den paracelsischen Elementargeistern ab. Auch die zugehörigen Nymphen und Salamander stehen in diesem Buch an exponierter Stelle, teilweise sogar als Haupt-"Personen".

Übrigens ist auch dieses Detail als deutliche Projektion von Gedankengut des ausgehenden 18. Jahrhunderts in ein fiktives Mittelalter anzusehen[114].

Einen ganz eindeutigen Eindruck von der Sichtweise dieses Zeitabschnitts ergeben die Untertitel etlicher Texte oder auch ihre Einleitungen: Joseph Alois Gleich präzisiert den Titel seines "Gelaor" als "eine Wundergeschichte aus den Zeiten des Aberglaubens", Seidel nennt seinen "Schwarzgrauen Mantel" ein "Zaubermärchen aus der Vorzeit", und in den "Wanderungen des Ritters Eckbert von Klausenthal" werden "Szenen aus der Geister- und Vorwelt" entworfen. Grundsätzlich beginnen die meisten Geschichten mit Formulierungen wie "In jener Fabelzeit des zwölften Jahrhunderts" ("Jetta"), "Als noch die schwarzen Fittige des Aberglaubens unser deutsches Vaterland deckten" (Hans Heiling"), die gleich die richtige Einstellung zum Hintergrund des Textes erzeugen sollen, der in fast allen Fällen auch durch den Hinweis auf den schauerlichen Charakter der Landschaft, vor allem der Wälder und Gebirge, beschworen wird. Joseph Alois Gleich beginnt seinen "Ritter Brendt" mit den einleitenden Sätzen:

> Ohngefähr im Jahre 1002 wandelte Udalrichen Herzogen von Böhmen die Lust an, in den entfernten und grauvollen Wäldern, die sich fürchterlich, wie eine schwarze Nacht, über einen großen Theil dieses Landes zogen, zu jagen (115).

Und der Leser weiß, was er zu erwarten hat!

Zusammenfassend läßt sich feststellen: Die übernatürliche Gespenstergeschichte wird getragen von einem ihrem Zentralmotiv gleichsam maßgeschneiderten Mittelalter, vor dessen Kulisse sich die übernatürlichen Elemente

bruchlos in die Kette der sonstigen Begebenheiten einfügen (die sich nach Ansicht der Aufklärer - die die Begriffe "Mittelalter und "Zeit des Aberglaubens" synonym verwendeten - in diesem Zeitraum zugetragen haben mußten).

4.2.2. Paradigmatische Motivik bei Christian Heinrich Spi

Die verschiedenen magischen Phänomene haben also zunächst als selbstverständliche Bestandteile der nebelhaften "Vorwelt" des Ritterzeitalters zu gelten - ebenso wie die anderen Elemente dieser Epoche, Ritter, Pfaffen, Eremiten, Burgen, Verliese und dergleichen; genau wie diese sind sie für den Verlauf der Handlung von unterschiedlicher Bedeutung. In vielen Geschichten übernehmen die Gespenster mehr oder weniger die Rolle dekorativer Statisten, deren Auftritt von so geringem Gewicht ist, daß derartige Texte (sofern sie nicht wie das von Tieck verfaßte Schlußkapitel der "Eisernen Maske" von innovatorischer Bedeutung sind) im Rahmen der vorliegenden Untersuchung übergangen werden können.

Von erheblich größerem Interesse ist dagegen ein Komplex von Texten, in denen das übernatürliche Wesen zum zentralen Dreh- und Angelpunkt des Geschehens wird. Die Teufel und abgeschiedenen Seelen zeigen sich darin nicht nur als unerläßliche Bestandteile einer rationalistisch-überheblichen Vorstellung vom Mittelalter, sondern sie gerieren sich vielmehr als Hauptfiguren mit ganz bestimmten Zielen, denen gegenüber die menschlichen Protagonisten manchmal sogar in Sekundärrollen abgedrängt werden. Dieser Typ geht im wesentlichen auf Christian

Heinrich Spieß zurück. Otto Rommel und Marion Beaujean haben sich bereits eingehend mit diesem Autor befaßt, und so genügt es hier, den unter dem Aspekt "Gespenstergeschichte" charakteristischen Motivkomplex parallel zu dem des rationalistischen Typs herauszuarbeiten.

4.2.2.1. Das echte Übernatürliche

Der übernatürliche Komplex, der zum Vorbild für ähnliche Ingredienzien in einer großen Zahl von Geschichten wurde, wird im wesentlichen durch die drei bekanntesten Romane von Spieß konstituiert: das "Petermännchen", der "Alte Überall und Nirgends" und die "Zwölf schlafenden Jungfrauen". Zumindest akustisch tritt in ihnen sogar Gott persönlich auf, weitaus materieller dagegen der Teufel. Dabei ist sein äußeres Erscheinungsbild überaus wandelbar; in den "Jungfrauen" zeigt er sich zunächst als hilfsbereiter Hirte und auch im "Petermännchen" ist er durchaus von anziehender Gestalt:

> ... ein Mann gekleidet im herrlichsten Goldstoffe, geschmückt mit Edelsteinen und Perlen stand vor ihm (Rudolph von Westerburg); unter seinem Arme hatte er eine Pergamentrolle, in der Hand einen Griffel, Wohlgeruch verbreitete sich durch das Gemach (116).

Aber wenn es dann an die Einlösung des geschlossenen Paktes geht, tritt Satan in traditioneller barocker Manier auf; dem Ritter Hundweil in den "Jungfrauen" naht er sich in ein Ziegenfell gehüllt und von feurigen Schlangen umringelt, und auch Rudolph von Westerburg sieht sich am Ende seiner Frist einer Horde schrecklicher Wesen gegenüber. Doch entstammt diese Figur der älteren literarischen Tradition und ist vor allem in ihrer Personalisierung als Gegenpart Gottes von Interesse - ein

Phänomen, das auch in den zeitgenössischen Religionsvorstellungen eine Rolle spielte.

Sowohl Gott als auch der Teufel besitzen die Macht, Wunder zu wirken und die Menschen mit magischen Fähigkeiten auszustatten, wobei ihre Rangordnung (Gott hat mehr Macht) jedoch stets gewahrt bleibt und nur durch menschliches Fehlverhalten zeitweise außer Kraft gesetzt werden kann. Es ist in diesem Zusammenhang nicht nötig und auch kaum möglich, eine Darstellung aller übernatürlichen Kräfte zu versuchen, die den beiden Antagonisten zur Verfügung stehen; sie werden primär durch den Handlungsablauf bestimmt (Öffnen geschlossener Türen, Stürze ohne Verletzungen, Erregen von Stürmen und Gewittern u.ä.) und machen auch vor den traditionellen Bereichen des Märchens nicht halt; so gibt es etwa in den "Jungfrauen" das bekannte "Tischlein-deck-dich"[117]. Auch Truggestalten können - ähnlich wie die Hohlspiegelprojektionen im rationalistischen Typ - erzeugt werden, hier jedoch als "echte" Gespenster.

Zwischen Gott und dem Teufel steht noch der Heilige, ehemals selbst ein Sterblicher, im Laufe der Zeit jedoch zum entkörperlichten Streiter Gottes geworden und ebenfalls mit magischen Kräften begabt. So gelingt es etwa dem heiligen Gallus in den "Jungfrauen", den bereits verdammten Teufelsbündler Hundweil den Krallen Satans noch einmal zu entreißen und zumindest einen Fristaufschub zu erreichen.

Eine eigene Gruppe bilden die diversen magischen Requisiten, die für das ablaufende Geschehen von entscheidender Bedeutung sind; geradezu endlos ist die Reihe der Wunderdrogen, Zauberpulver, Heilkräuter - sogar Waffen mit zauberischen Kräften gibt es. Von besonderer Wichtigkeit für diese Variante der Gespenstergeschichte erweisen sich die zahlreichen Talismane, die den menschlichen Protagonisten von ihren überirdischen Versuchern/Beschützern anvertraut werden. So kann Rudolph von Westerburg

im "Petermännchen" durch ein Zauberbuch, je nachdem, von welcher Seite er es aufschlägt, den unheiligen oder den guten Geist zitieren, und ein Hut bewahrt ihn vor dem Bösen, solange er ihn aufbehält. Der junge Ritter in den "Jungfrauen" kann sein Ziel, den Teufelsbündler Hundweil zu erlösen, durch ein Glöckchen unterstützt verfolgen, das ihm der heilige Gallus gegeben hat und dessen Klang immer leiser wird, je weiter sich der Ritter vom rechten Weg entfernt. Insbesondere dieser Aspekt, die Führungsfunktion eines wie auch immer gearteten Talismans, wird für diesen Typ überaus bedeutsam.

Insgesamt bleibt zunächst der Rahmen des Spuks bemerkenswert: Im Spannungsfeld zwischen Gott und dem Teufel entlädt sich ein wahres Feuerwerk magischer Wirkungen, in dem sich der Mensch behaupten muß. Entsprechend seiner Zeit, dem Mittelalter und damit einer abergläubischen Epoche, gehört das Magische durchaus zu seinem Weltbild und wird von ihm in der Regel ohne das geringste Verwundern akzeptiert. Zum einen handelt es sich dabei um die Versuchung durch den Satan, der ebenfalls als homogener Bestandteil der "Vorwelt" zu gelten hatte, zum anderen gibt es jedoch auch das ehemals menschliche Gespenst. Das kann ein verdammter Teufelsbündler sein wie das "Petermännchen", zumeist handelt es sich aber um einen wegen irgendwelcher Fehltritte im irdischen Leben zum Umgehen gezwungenen Unglücklichen, der durchaus noch auf die ewige Ruhe hoffen kann. Prototyp einer ganzen Reihe ähnlicher Gestalten ist Georg von Hohenstaufen, der "Alte Überall und Nirgends". Bemerkenswert auch der Grund seiner Verdammung: Zweifel an Gottes Gerechtigkeit. Nach seinem Tode darf er nicht zu den Seligen eingehen, sondern muß als Gespenst, das eine Reihe übernatürlicher Fähigkeiten, jedoch keine absolute Erkenntnis oder Zukunftsschau besitzt, seine Verfehlung sühnen. Daß er gerade letztere Eigenschaft nicht hat, mutet umso kurioser an, als er ansonsten fast

allmächtig erscheint: Er ist keineswegs an die traditionelle Mitternachtsstunde gebunden oder an den kaum sichtbaren Astralleib; vielmehr kann er zu jeder Zeit jede beliebige Gestalt annehmen, sogar die einer Frau, und auch seine "Lebens"-Gewohnheiten haben so wenig Gespensterhaftes an sich, daß ein Mädchen bemerken kann: "Er aß selbst mit und trank den Wein ... Haltet ihr ihn noch für einen Geist?"[118] Ebensowenig wie feste Materie für ihn ein Hindernis darstellt, bereitet es ihm Probleme eine komplette Ritterburg aus dem Boden zu stampfen - es wird deutlich, das "Geisterhafte" orientiert sich auch in diesem Fall weniger an volkstümlichen Vorstellungen, als an den Erfordernissen der Handlung, wenn auch die Idee des Wandlertums an sich ihren Bezug zu paracelsischen Theorien und zeitgenössischen Religionsvorstellungen nicht verleugnen kann.

Festzuhalten bleibt vor allem, daß sich die spukhaften Ereignisse so gut wie immer innerhalb des Koordinatensystems Gott/Teufel abspielen, wobei es zu einem Wettstreit der guten und der bösen Kräfte kommt, innerhalb dessen der Mensch seine Rolle zu spielen hat. So fehlt beispielsweise die ältere Vorstellung der Existenz von Dämonen fast völlig, wenn auch die verwandten Elementargeister in einem anderen Roman von Spieß, dem "Hans Heiling", der aus verschiedenen Gründen zunächst ausgespart bleiben soll, einen bedeutungsvollen Platz einnehmen. Otto Rommel hat überzeugend nachgewiesen, daß die Romane von Spieß nur in geringem Maß als Bearbeitungen von Stoffen aus dem Gebiet des Volksaberglaubens anzusehen sind, daß die spukhaften Phänomene vielmehr zur Illustration des Theodizeeproblems dienen[119], also einem philosophischen Standpunkt untergeordnet sind; ein Aspekt, der des Autors freies Verfügen über seine

Motive verständlich macht. Bei der folgenden Betrachtung des Zusammenspiels der einzelnen Motive wird unter dieser Voraussetzung insbesondere der Bezug zum gleichzeitigen, bereits untersuchten, rationalistischen Typ nicht außer acht zu lassen sein. Da die von Spieß geschaffene Variante vor allem durch drei Texte konstituiert wird, die zwar ähnliche Elemente aufweisen, insgesamt jedoch recht verschieden sind, ist es sinnvoll, sie getrennt unter einem jeweils anderen Blickwinkel zu analysieren.

4.2.2.2. Der Mensch als Unmündiger

Wie im vorhergehenden Kapitel bereits angedeutet, handelt es sich beim "Petermännchen" um einen Teufelsbündlerroman. Doch ist diese Tatsache keineswegs von Anfang an offenbar, denn zunächst ist nur davon die Rede, daß auf dem Stammsitz der Ritter von Westerburg, schon solange sich denken läßt, ein Schloßgespenst umgeht - im Mittelalter etwas durchaus alltägliches. Man nahm von jeher an, daß es sich dabei um einen Schutzgeist handle, da er schon des öfteren durch gute Taten aufgefallen war. Am 24. Geburtstag des letzten Nachkommen des Westerburgschen Geschlechts, Rudolph, erscheint das "Petermännchen", eine zwergenhafte menschliche Gestalt, an dessen Bett: "Oft hatte er dasselbe schon gesehen, oft als Knabe es geneckt, sein Anblick erschreckte ihn also nicht"[120]. Auch den übrigen Bewohnern der Burg ist das Gespenst völlig vertraut, und so erscheint es nur logisch, daß seiner scheinbar übermenschlichen Herkunft kaum noch Überlegungen gewidmet werden, man vielmehr mit Interesse seinen Rat erwartet.

Es erinnert den jungen Mann daran, daß er allmählich ans Heiraten denken könnte. Rudolph verliebt sich in Regina. Der Geist bietet seine Hilfe bei der Brautwerbung

an und gibt ihm den rätselhaften Rat, ihrem Vater ein Zwirnknäuel zu überreichen. Zu seiner Verblüffung wird Rudolph daraufhin abgewiesen. Das Zwirnknäuel schien dem Vater zu beweisen, daß Rudolph von seinem Geheimnis erfahren habe: Regina ist die Tochter einer Frau von niederer Abkunft, die er auf einem Kreuzzug kennengelernt hatte. Ihr Vater wiederum hatte ihm ein Zwirnknäuel überreicht, um ihn an ihre ärmliche Herkunft zu erinnern. Nach dem Tode der Frau wurde die Mesalliance vertuscht und Regina galt als Kind aus seiner jetzigen Ehe. Die Heiratschancen sind zunichte gemacht - der Geist beteuert Rudolph vor einer Fehlentscheidung bewahrt zu haben. Aber Rudolphs Wunsch wächst in dem Maße, wie seine Aussicht auf Erfolg sich verringert. Der Geist rät ihm, sie einfach zu entführen[121)], was dieser mit seiner Hilfe auch tut. Er entehrt sie - sie begeht Selbstmord.

Der vorgebliche Schutzgeist hatte eine regelrechte Intrige gesponnen, indem er zuerst Rudolphs Interesse in eine bestimmte Richtung lenkte, das Ziel darauf in weite Ferne rückte und den übermächtig werdenden Wunsch, doch noch erfolgreich zu sein, dazu benutzte, ihn zu einem Unrecht zu verleiten. Aber Rudolph erkennt das beginnende Verhängnis nicht. Nach einer Episode, in der er die Frau eines Ritters verführt, der in Palästina auf einem Kreuzzug ist (der Ritter entdeckt das Verhältnis, die Frau wird hingerichtet), trifft Rudolph zufällig auf einem Schloß auf ein weibliches Gegenstück zum "Petermännchen": Matilda[122)]. Er erfährt vorerst nur, daß sie und der zwergenhafte Dämon gegeneinander handeln müssen. Nur die Heirat mit ihrer Tochter könne Rudolph retten. Dieser aber hält zu "seinem" Geist, wird in einen Turm gesperrt, aus dem er sich wiederum nur durch die Verführung einer miteingeschlossenen Jungfrau retten kann, wie ihm Peter bedeutet. Das Mädchen bleibt gefangen; nur drei Jahre strenger Buße Rudolphs auf einer Pilgerreise nach Palästina können sie retten.

Er erhält von Matilda einen Hut, den er nie abnehmen darf, als Talisman (wenn er ihn lüftet, erscheint sofort Peter). Der zweimalige Sünder erhält noch eine Chance. Doch bei der ersten Gelegenheit, in der er in Gefahr gerät, nimmt er den Hut ab und läßt sich von Peter retten. Wieder verfällt er dessen Einfluß. Peter ist ihm behilflich, auch die Tochter Matildas vor Ablauf der dreijährigen Bußzeit zu verführen - und damit nicht genug: Als er in die Gefangenschaft eines Sultans gerät, erkauft er sich seine Freilassung mit ihrer Auslieferung.

Einmal vom Dämon auf die schiefe Bahn gebracht, verstrickt sich das Opfer immer tiefer in Verbrechen, die vom Gespenst befördert werden. Alles bleibt vordergründig der freien Entscheidung des allerdings moralisch nicht sonderlich gefestigten Rudolph überlassen; sein Verstand unterliegt bei jeder Gelegenheit seinen Augenblicksemotionen. Zunächst hat Peter eigentlich nicht mehr getan, als Rudolphs Leidenschaften freizusetzen. Jetzt aber scheint der Zeitpunkt gekommen, wo er seine Rolle als "Freund" aufgibt und ihm zukünftig nur noch als Diener und Befehlsempfänger zur Verfügung stehen will[123]. Dieses Mittel erweist sich als das richtige: Peter soll Geld beschaffen und verpfändet dafür Rudolphs ritterliche Ehre. Daraufhin möchte dieser in einem Turnier eine Frau erobern, wozu er unschlagbare verzauberte Waffen braucht. Da derartige Tricks verboten sind (!), schwört er auch gleich einen Meineid. Doch nach dem Sieg erscheint er seines mangelnden Reichtums wegen trotzdem nicht standesgemäß - er befiehlt Peter, ihm Pferde zu beschaffen. Der Dämon macht ihn darauf aufmerksam, daß er ihre rechtmäßigen Besitzer töten müsse, aber Rudolph besteht auf der Ausführung der Anordnung und verdrängt die Gedanken an diese Bedingung.

Aus dem Jüngling, der einmal seiner Leidenschaft nachgegeben hatte, ist nun ein rücksichtsloser Verbrecher geworden, den ein Mord mehr oder weniger nicht mehr stört. Die einzelnen Stationen folgen schlagartig aufeinander - der Verlust der Ritterehre, ein Meineid, und nun erscheint ein Mord als einzige Möglichkeit, noch ans Ziel zu kommen. Seit Peter nur noch als Befehlsempfänger auftritt, muß Rudolph ihn mit einem magischen Buch rufen. Er verlangt von ihm, das begehrte Mädchen zu entführen; ihr Vater verspricht sie ihrem Retter zur Frau, Rudolph will sie aus Peters Händen "befreien" - aber sein Talisman ist in die Hände eines anderen Ritters gefallen, dem Peter nun untertan sein muß. Der einzige, der Rudolph jetzt noch helfen kann, ist der Satan persönlich. Das Ziel der Intrige ist erreicht. Peter gibt sich als Werkzeug Satans zu erkennen, und Rudolph verkauft seine Seele[124]. Die letzten Hemmungen sind gefallen und er überläßt sich endgültig einem Leben voller Verbrechen, bis er schließlich vom Satan in der Luft zerrissen wird.

Zunächst steht also das Teufelspakt-Motiv im Vordergrund und es gibt sogar noch eine geringe Chance für Rudolphs Seelenheil: Als er kurz vor dem Ablauf der Frist durch seine Reue einem Priester Gelegenheit gibt, für seine Erlösung einzutreten, zeigt sich der einst so herrische Satan als geduckte Kreatur, die Gottes Diener keinen Widerstand zu leisten wagt[125]. Aber Rudolph, leichtsinnig geworden, ergibt sich ihm erneut, und so kann der Teufel endlich doch als Sieger erscheinen und seine Beute mit sich nehmen.

Vordergründig schien der Sünder gar nicht einmal so unfrei, da das "Petermännchen" ihn ja zu nichts gezwungen hatte, der Pakt mithin seine eigene Entscheidung darstellte. Vom Schluß der Geschichte ergibt sich aber

ein ganz anderer Aspekt: Das "Petermännchen" entpuppt sich als Urahn Rudolphs, der einst seine Seele dem Satan verkauft hatte. Bevor er zur Hölle fuhr, hatte er noch geschworen, einen Nachkommen dem Satan auszuliefern. Matilda war seine Frau gewesen, sie wurde von Gott dazu verurteilt zu wandeln, bis der letzte ihrer Nachkommen gestorben sein würde, wobei sie ihren Mann an der Erfüllung seines Schwurs hindern sollte. Dies war ihr nicht gelungen, trotzdem wird sie erlöst, als das magische Buch von dem Priester verbrannt wird[126].

Damit scheint das Schicksal Rudolphs vom Schluß her eindeutig prädestiniert: Zum einen zeigen sich seine Leidenschaften, einmal geweckt, seiner Vernunft deutlich übergeordnet, und der Verführer hat, diese Schwäche erkennend, kaum noch Probleme. Zum anderen war der Teufelspakt als solcher keineswegs die Folge eines von Anfang an bestehenden Verlangens Rudolphs, vielmehr stand dieser bereits lange vorher als "Opfer" fest. Der freie Wille erweist sich im nachhinein mehr oder weniger als Einbildung, der haltlose Rudolph unterscheidet sich damit nur wenig von den geistergläubigen Marionetten in der rationalistischen Gespenstergeschichte. Und auf eine rationalistische Verzierung kann Spieß hier auch nicht ganz verzichten: Die teuflischen Kräfte werden am Schluß allegorisch gedeutet: Es waren die unkontrollierten Leidenschaften, die Rudolph beherrschten und ins Verderben stürzten[127].

Festzuhalten bleibt damit vorläufig in erster Linie, daß der Geist des ruhelosen Urahnen im Gegensatz zu den Spukgestalten der rationalistischen Gespenstergeschichte nicht den geringsten Schrecken erregt, sondern sofort als Freund und Ratgeber akzeptiert wird - eine Illustration der Vorstellung "Mittelalter = Zeit des Aberglaubens".

Eine solche Wirkung bleibt allerdings dem Teufel vorbehalten, als er den unverbesserlichen Sünder zu Recht mit in die Hölle nehmen kann. Doch stellt auch die in barocker Manier ausgemalte Schlußszene nur eine geringfügige Steigerung dar, was vor allem darauf zurückzuführen ist, daß das Übernatürliche ständig präsent ist und gewissermaßen zum Alltag gehört, wie das sonst eher beim Märchen der Fall ist.

Zweitens erscheint die Auffassung vom Menschen als Spielball fremder - diesmal jenseitiger - Mächte, seine Unfreiheit, wie sie auch im rationalistischen Typ akzentuiert wird, beachtenswert. Und drittens gibt es hier wie dort den konkreten Ansatzpunkt: War es im rationalistischen Typ der Aberglaube, so ist es hier die unkontrollierte Leidenschaft, die direkt zum Abgrund führt.

Rudolph von Westerburg stellt aber nur die eine Möglichkeit des unfreien (hier negativen) Protagonisten dar. Die zweite findet sich unter umgekehrten Vorzeichen in den "Zwölf schlafenden Jungfrauen", denn auch hier schließt ein lebensdurstiger Ritter mit dem Satan einen Pakt. Aber dieses Mal gelingt es ihm selbst, einen Fristaufschub zu erwirken: Gegen das Versprechen, ihm auch seine inzwischen gezeugten zwölf Töchter zuzuführen, bewilligt Satan weitere zwölf Jahre. Auch die Kinder unterschreiben, aber sie bleiben tugendhaft, und als die Frist um ist, kann der heilige Gallus sich auf ihre Seite stellen und auf Gottes Machtwort hin mit dem Teufel Bedingungen für ihre Erlösung vereinbaren[128]. Diese werden vom Teufel so gut wie unausführbar festgelegt, und so müssen die fast Verdammten sechshundert Jahre schmachten, bis sich ihr Schicksal zum Guten wendet.

Im Gegensatz zum "Petermännchen" bildet die Geschichte des Teufelspakts aber nur die Einleitung; nicht die Verführung des Vaters durch den bösen Geist ist das Thema, sondern das Erlösungswerk des auserwählten Ritters. Denn eines Tages sind die verzwickten Bedingungen, die Satan für die Geburt dieses Mannes gestellt hatte, erfüllt. An seinem 24. Geburtstag meldet sich St. Gallus bei Willibald - so dessen Name - und teilt ihm ohne weitere Umstände mit, er sei dazu ausersehen, zwölf Jungfrauen zu erlösen. Der junge Mann zögert, erklärt sich aber dazu bereit, als St. Gallus ihm eröffnet, er sei bereits in seiner Kindheit sein Schutzgeist gewesen und habe ihn stets wie ein Vater vor Schaden bewahrt. Der Heilige stellt ihm noch zwei geisterhafte Knappen zur Seite, und seine Mission kann beginnen.

Bemerkenswert ist die Tatsache, daß Willibald nur erfährt, er habe die Jungfrauen zu erlösen. Weder ist die Rede davon, warum er ausersehen ist, noch wie er dieses bewerkstelligen soll. Das einzige - allerdings sehr wirkungsvolle - Hilfsmittel stellt der Klang von Glöckchen dar, die St. Gallus unsichtbar voranträgt. Wird ihr Ton leiser, dann weiß der Ritter, daß er vom richtigen Wege abkommt. Er befindet sich also in einer ähnlichen Situation wie die Marionetten der rationalistischen Gespenstergeschichte - wie diese den Bundesemissären durch gänzliche Unwissenheit und blinden Gehorsam verbunden waren, so kann auch er sich nur an seinem geisterhaften Führer orientieren, ohne zu wissen, wohin der Weg führen wird. Er macht sich auf die Reise, in völliger Unkenntnis aller Fallstricke, die Satan gespannt hat, um das Erlösungswerk zu verhindern.

Er rettet ein Mädchen aus einem brennenden Haus und sieht sich sofort vor ein Problem gestellt: In der Stunde der Gefahr hat sie gelobt, ihren Retter zu heiraten[129]. Willibald ist gar nicht abgeneigt. Er weiß nicht, daß

eine der Bedingungen Satans seine Ehelosigkeit bis zum Tage der Erlösung beinhaltet. Auf Zureden der Knappen reißt er sich jedoch los und zieht weiter. Bald darauf scheint er schon am Ziel seiner Reise zu sein: Auf einer Burg wird er als der langerwartete Retter begrüßt; ein alter Mann sagt ihm, ein Greis sei ihm erschienen und habe seine Ankunft prophezeit - Willibald müsse seine Töchter erlösen. Bedenklich stimmt die Tatsache, daß der Klang der Glöckchen verstummt ist, aber Willibald glaubt sich bereits vor der Erfüllung seiner Mission. Doch es sind nur zwei Jungfrauen zu erlösen, und wieder soll er eine von ihnen heiraten. Es handelt sich um eine von Sata aufgebaute Parallelsituation um Willibald abzufangen, aber St. Gallus greift erneut ein: Er spiegelt ihm einen Traum vor, in dem eine alte Frau ihm mitteilt, die Mädche würden ihn mit heimlichen Liebhabern betrügen. Wirklich ertappt er sie in flagranti - und ist damit gerettet[130].

Als er der Eingebung seines Ehrgefühls folgte (und somit seinem freien Willen) und den Mädchen Beistand leistete, ohne auf den Klang der Glöckchen zu hören, wäre er wieder beinahe gescheitert. Er ist nur ein Objekt an dem der Heilige und der Teufel wechselseitig ihre Macht erproben. Besonders deutlich wird das in einer anderen Szene: Willibald verliebt sich endgültig in ein Mädchen und will es unbedingt noch vor dem Erreichen seines Zieles heiraten - was ja auf keinen Fall geschehen darf. Diesmal haben ihn sogar die Knappen auf das Mädchen aufmerksam gemacht, wobei sie ihm nicht verschwei gen, daß sie es gegen den Willen des Heiligen tun[131]. Und auch der Klang der Glöckchen scheint immer kläglicher zu werden. Willibald entscheidet sich für das Mädchen - wieder folgt er seinem Herzen und nicht seinem Führer. Er ist im Begriff, unwissend seine Erfolgschancen zunicht

zu machen. Plötzlich scheint er vier Knappen zu haben - zwei sind in seinem Zimmer, zwei bei seinen Pferden. Des Rätsels Lösung: Auch Satan hatte sich inzwischen das Recht genommen, zeitweise seine Begleiter zu stellen; von ihnen war der verhängnisvolle Rat gekommen, sich um das Mädchen Gutta zu bemühen[132]. Aber ihr Bild läßt ihn nicht mehr los, und als sie von einem Nebenbuhler entführt wird, verfolgt er die beiden. Sie entflieht ihrem Räuber in ein Kloster - aus dem Willibald sie entführen will. Das scheint ihm auch zu gelingen, aber als er sie in seinen Armen hält, erkennt er sie nicht. Wieder ist er einem Trugbild zum Opfer gefallen: St. Gallus hatte vorausgesehen, daß er sich in Gutta verlieben würde und ihr deshalb in Willibalds Gegenwart die Gesichtszüge der jüngsten der zwölf Jungfrauen verliehen. Willibald entführte also die echte Gutta aus dem Kloster, aber St. Gallus hatte in diesem Moment die Täuschung aufgehoben, da er ihn nur so vor einer vorzeitigen Eheschließung bewahren konnte[133]. Noch einmal versucht der Teufel, ihn in eine Falle zu locken, indem er ihn mit seinen Eltern zusammenführen will - eine weitere Erlösungsbedingung verbot nämlich diese Begegnung - aber wieder kann der Heilige die Katastrophe verhindern, und Willibald überläßt sich nun ganz der Führung durch die Glöckchen, erlöst die Jungfrauen und bekommt die jüngste, die für ihn ja Gutta ist, zur Frau.

Auch dieser Text beginnt wie das "Petermännchen" zunächst als Teufelsbund-Geschichte. Aber größtenteils handelt er nur vom zeitweise recht ziellosen Umherirren des Retters, während der Verführungsmechanismus am Anfang lediglich angedeutet wird. Was bereits im "Petermännchen" deutlich zu sehen war, nämlich die Ohnmacht des Menschen, aus freiem Willen sein Schicksal

zu bestimmen, wird in den "Jungfrauen" bis ins Extrem erweitert: Immer wenn Willibald seinem eigenen Verstande folgt, kommt er von der geraden Bahn ab und kann nur durch die massive Intervention seines Schutzgeistes vor den Fallstricken Satans gerettet werden. Die Unfreiheit des Menschen ist eine totale, und seine subjektiv erfahrbare Wirklichkeit erweist sich als doppelbödiges Spiel rivalisierender Mächte, das aus seiner eingeschränkten Position heraus nicht zu übersehen ist. Sobald er sich der Leitung durch seinen Führer entzieht, bringt er seine Mission in Gefahr, denn er kann nicht aus eigener Kraft zum richtigen Handeln vordringen. Erst als er seine Entscheidungsfreiheit nicht mehr in Anspruch nimmt, gelangt er ans Ziel; der gute Wille als solcher erweist sich mithin als völlig unzulänglich.

In stärkerem Maße als im "Petermännchen" stellen sich in dieser Geschichte diesseitige und jenseitige Welt als Einheit dar, die Alltäglichkeit des Wunders transponiert auch hier das Geschehen auf eine eher märchenhafte Ebene, die gespenstische Wirkungen der übernatürlichen Gestalten gar nicht erst aufkommen läßt. Die ohne weiteres als Helfer herbeigezauberten Knappen, die auf seinen Befehl hin sofort die verschiedensten magischen Handlungen vollbringen können, wirken innerhalb des gesamten Handlungsgefüges bald nicht mehr als jenseitige Eindringlinge, denn die "reale" Ebene wurde schon bei des Ritters erstem Kontakt mit dem Heiligen verlassen.

Hatte Spieß das Gespenst-Motiv im "Petermännchen" dazu benutzt, um in allegorischer Weise die sich lawinenartig verselbständigenden Leidenschaften des Menschen zu illustrieren und die Unterordnung des angeblich freien Willens anzudeuten, so erscheint die Existenz des Menschen in den "Jungfrauen" von diesem selbst kaum noch beeinflußbar, als Spiel unerforschlicher Gewalten. Die Frage

nach dem Sinn menschlichen Handelns bildet vor allem den Kern der Wandler- und Büßer-Thematik, wie sie im "Alten Überall und Nirgends" ausgeführt und in erster Linie von Joseph Alois Gleich des öfteren nachgeahmt wurde, während Bearbeitungen des Teufelsbund-Motivs mit negativem Ausgang im Bereich der Gespenstergeschichte vereinzelt bleiben. Der Leitung durch den unechten Geist im rationalistischen Typ steht in der Spieß'schen Variante also die Führung durch das wirklich übernatürliche Wesen gegenüber. Aber nicht die Gespenster-Intrige, wie man aus der Handlung des "Petermännchen" zunächst vermuten könnte, bildet in der Folge den Kern des Geschehens, sondern der Erlösungsweg der verdammten Seele, die allerdings zumeist auf menschliche Unterstützung angewiesen ist. Aus der Gespenstergeschichte wird damit real die Geschichte eines Gespenstes - dieses wird zur Zentralfigur. Damit ergibt sich für die vorliegende Untersuchung die Notwendigkeit, nochmals auf das bereits zu Anfang dieses Abschnitts eingegangene übernatürliche Wesen zurückzukommen, jetzt allerdings unter dem Gesichtspunkt seines Rollenspiels.

4.2.2.3. Büßer und Wandler: Der Geist als Führer und Werkzeug

Zwar waren die aus dem rationalistischen Typ bekannten Rollen des Führers bzw. Intriganten im "Petermännchen" sowie den "Jungfrauen" ebenfalls von übermenschlichen Wesen - dem spukenden Teufelsbündler und dem Heiligen - ausgefüllt worden, wobei jedoch der Hauptakzent auf den menschlichen Protagonisten lag, doch gibt es im "Alten Überall und Nirgends" eine entscheidende Akzentverschiebung: Hier ist es der Geist des Ritters Georg von Hohenstaufen, der sich zu Lebzeiten zum Vollstrecker der

irdischen Gerechtigkeit aufgeschwungen hatte und dafür hingerichtet worden war. Gott ließ ihn nicht zur ewigen Ruhe eingehen, denn seine vordergründig guten Taten hatten für Unschuldige schlimme Folgen gehabt. Hohenstaufen glaubt nun zu wissen, wie er richtig hätte handeln müssen, und so erhält er die Gelegenheit, als Geist auf die Erde zurückzukehren und neun Taten zu vollbringen, von denen mindestens fünf von Gott als gut anerkannt werden müssen. Dessen Einschätzung kann das Gespenst einem Zauberbuch auf seiner Stammfeste entnehmen. Und nun werden in vier Bänden die mehr oder minder erfolgreichen Versuche des spukenden Hohenstaufen geschildert, seine ewige Seligkeit zu erringen. Auch in diesem Buch ist eine ständige Episodik feststellbar, deren einzelne Szenen recht locker miteinander verflochten sind (das ergibt sich schon aus der Zeitspanne, die der Roman umfaßt: 400 Jahre), weshalb es nicht nötig erscheint, den kompletten Gang der Handlung nachzuvollziehen. Denn anders als im "Petermännchen", das durch eine deutliche Zielstrebigkeit gekennzeichnet ist, erscheinen hier nur ganz bestimmte Teile für das Verständnis des Geschehens von Wichtigkeit.

Hohenstaufen macht sich ans Werk; zunächst bewahrt er ein Mädchen vor einer Muß-Ehe und sorgt sogar dafür, daß niemand ihre Schwangerschaft bemerkt - findet die Tat im Buch aber als "böse" aufgeführt. Er rettet einen alten Mann, der unschuldig hingerichtet werden soll, indem er die Gestalt eines Zeugen annimmt und eine - von dem echten Zeugen nicht gemachte - Beobachtung mitteilt und sogar beeidet[134]. Wieder gilt die Handlung als negativ. Darauf rettet er ein Schiff aus Seenot - diese Aktion scheint im Buch überhaupt nicht auf. Es gelingt ihm nicht Gottes Richtspruch zu erfüllen: Als er seine neun bewilligten Taten vollbracht hat, sind fünf davon im Buch als

"böse" aufgeführt, und Hohenstaufen muß sich zu einem hundertjährigen Schlaf niederlegen, bevor er einen erneuten Versuch machen darf. Gott kritisiert seine Vorgehensweise, die nach der Devise "der Zweck heiligt die Mittel" auch betrügerische Machenschaften nicht ausschloß. Denn zum einen hatte er ja einen Meineid geschworen, und das Mädchen hatte er vor dem ungeliebten Bräutigam bewahrt, indem er diesen als wankelmütig demaskierte. Das Tadelnswerte bei dieser Tat lag darin, daß er selbst in der Gestalt einer schönen Frau den jungen Mann in Versuchung geführt hatte.

Als "gut" wird ihm eine Tat angerechnet, die ihrer Kuriosität halber in diesem Zusammenhang erwähnt werden muß: Er ist in der Gestalt eines ausnehmend schönen Ritters Gast des Grafen Rohrbach, und natürlich verliebt sich dessen Tochter Bertha in ihn. Als er sie aus den Händen einer Räuberbande rettet, wird ihre Zuneigung übermächtig, und auch ihr Vater ist durchaus gewillt, sie dem Befreier anzuvertrauen. Hohenstaufen selbst bleibt von der Situation keineswegs unberührt, aber nachdem er sich zu einem Entschluß durchgerungen hat ("Liebe ziemt einem Geist ... nicht"[135]), beginnt er ein umfangreiches Manöver, um sich dieser Lage möglichst rücksichtsvoll zu entziehen: Er erscheint einem geeigneten jungen Mann als Geist von dessen Vater, dirigiert ihn in die Umgebung Berthas und führt ihn dann in der Gestalt eines Eremiten mit ihr zusammen - betätigt sich also recht kupplerisch. Als Bertha keine Neigung zeigt, sich dem Ritter Hildebrand zuzuwenden, muß er ihr allerdings endlich doch seine jenseitige Herkunft offenbaren. Abgesehen von der zweifellos guten Absicht, Bertha die spätere Erkenntnis, mit einem Gespenst verheiratet zu sein, zu ersparen, liegt sein Verdienst offensichtlich auch in einer Art asketischen Verzichts. Und moralisch einwandfrei war seine

Handlungsweise keineswegs, denn er zeigte sich in dieser Episode dem jungen Ritter gegenüber ja als Intrigant. Die bekannte Leitung eines Menschen durch ein übernatürliches Wesen taucht also auch in diesem Text auf, allerdings in dem interessanten Zusammenhang, daß der intrigierende Geist selbst vor einem Höheren unwissend und machtlos erscheint, nicht fähig, dessen Maximen vom menschlichen Handeln aus eigener Kraft zu entsprechen.

Wieder zum "Leben" erweckt beschützt Hohenstaufen den Waisen Tankmar und führt ihn mit seiner Urenkelin Kunigunde zusammen. Diese jedoch wird von einem anderen - Matfred - geliebt. Wieder bleibt der Geist erfolglos und versinkt in Schlaf. Unterdessen entführt Matfred Kunigunde, die mit Tankmar inzwischen verlobt ist. Es gelingt ihm, sich ihre Zuneigung zu erwerben, aber gerade zu diesem Zeitpunkt findet ihn Tankmar, der ihn erschlägt und dann selbst in einer Schlacht fällt.

Als Hohenstaufen abermals auf die Welt zurückkehrt, muß er erkennen, welche Folgen seine letzten Taten gehabt haben. Im nachhinein ist Gottes negative Wertung im Schicksalsbuch gänzlich gerechtfertigt - denn es kam in erster Linie auf die Folgen an. Da Hohenstaufen nun einsieht, daß er aus eigener Kraft nie fähig sein wird, sich die ewige Seligkeit zu erwerben, zeigt sich Gott barmherzig. Er wird ihn nicht mehr von der Erde abrufen, bis der Geist die Folgen seiner Tat erkannt und, wenn nötig, beeinflußt hat[136]. Das Buch kann er nun stets bei sich tragen, alles bisherige ist gelöscht. Trotzdem haben vier seiner neun ihm noch zustehenden Taten wieder die schlimmsten Folgen - seine Einmischung in die Liebesangelegenheiten ausgerechnet seiner eigenen Nachkommen endet mit Tod und Verzweiflung. Äußerst vorsichtig geworden, geht er endlich mit seinen letzten Möglichkeiten so sparsam und gewissenhaft um, daß seiner Erlösung nichts mehr im Wege steht.

Die im "Petermännchen" angedeutete und in den "Jungfrauen" vorgeführte Ohnmacht des Menschen, aus eigener Kraft sein Schicksal zu meistern, wird im "Alten Überall und Nirgends" an der gespenstischen Gestalt selbst durchgespielt. Genau wie Matilda, die Ehefrau des spukenden Peter, wird auch Hohenstaufen letztlich nur durch Gottes Gnade erlöst, der ihm die Möglichkeit gibt, die Folgen seiner Taten zu korrigieren. Er ist also zum einen zwar der Marionettenspieler, der die menschlichen Protagonisten nach seinem Willen lenkt, zum anderen aber selbst keineswegs die überlegene, alles durchschauende Figur, wie sie aus dem rationalistischen Typ bekannt ist. Vielmehr erweist diese sich hier einer übergeordneten Instanz gegenüber als gänzlich hilflos: Während die menschlichen Schachfiguren in der rationalistischen Gespenstergeschichte wenigstens theoretisch die Möglichkeit gehabt hätten, nach Überwindung ihres Aberglaubens aus eigener Kraft zur Wahrheit vorzudringen (wie es nur Karlos im "Genius" gelingt), erscheint eine derartige Lösung auf der Ebene Gott/Mensch (bzw. dessen Geist) von vorneherein abgewiesen, wie die zentrale Bedeutung der kaum vorhersehbaren Folgen menschlichen Handelns beweist. Zwar werden mit Ausnahme des verdammten "Petermännchens" alle ruhelosen Seelen erlöst, trotzdem liegt das Hauptcharakteristikum dieser Geschichten nicht in ihrer "Verzeihensseligkeit"[137], wie es Otto Rommel formuliert. Erheblich wichtiger erscheint die Vorstellung von den menschlichen Möglichkeiten, deren schon im Bundesroman angedeutete Beschränktheit in diesem Typ deutlich stärker akzentuiert wird.

Die eigenartige Perspektive (der Leser identifiziert sich mit dem Geist) bringt es mit sich, daß sich auch in diesem dritten Text eine gewisse märchenhafte Ebene entfaltet, die Wirkungen, beruhend auf dem Kontrast von diesseitiger und jenseitiger Welt, in nur geringem Maße

zuläßt, wie das vor allem auch in den "Jungfrauen" der Fall war. Ähnlich wie im Märchen hat die Hauptfigur (in diesem Falle der Geist) verschiedene Taten zu vollbringen, um an ein bestimmtes Ziel zu gelangen. Es erscheint daher sinnvoll, zunächst auf den letzteren Aspekt im Zusammenhang mit der weiteren Entfaltung des übernatürlichen Typs etwas genauer einzugehen.

4.2.3. Konstitutive Ausformung des Typs

4.2.3.1. Annäherung an das Märchen

Bei allen drei bisher behandelten Geschichten fallen die verzwickten Bedingungen für die Verführung bzw. die Erlösung der Handlungsträger ins Auge. So mußte der verdammte Peter seinen späten Nachfahren dazu verleiten, siebzig Menschen zu ermorden, sechs Frauen zu verführen und einmal "in Sünde" zu heiraten, was er ohne weiteres schafft[138]. Erheblich schwerer hat es der künftige Erlöser in den "Zwölf schlafenden Jungfrauen", denn der Satan hat folgende Bedingungen festgelegt:

- Der Erlöser muß von zwey Eheleuten, welche einander nie sahen, im ehelichen Bette mit und ohne Ehebruch erzeugt werden.
- Seine Mutter muß zurückschaudern, wenn sie ihn erblickt.
- Sein Vater muß der Stunde seiner Geburt fluchen.
- Er darf nicht Vater nicht Mutter kennen oder je gesehen haben.
- Er muß keusch und rein und ohne Weib sein.
- Er muß seine Wanderungen binnen zwölf Jahren geendet haben.
- Er darf seine Bestimmung und die Geschichte der zwölf Jungfrauen nicht erfahren.
- Nur nach 24 Jahren kann er seine Wanderung antreten (139).

Die ersten vier Voraussetzungen wurden in einer Verwechslungsgeschichte erfüllt; der Mann eines befreundeten Ehepaares irrte sich nachts in der Zimmertür, die Frau bemerkte den Fehler nicht, und das Kind wurde, ohne seine Eltern gesehen zu haben, adoptiert. Über alles weitere wachte dann der heilige Gallus. Diese spitzfindigen Bedingungen scheinen eher einem Märchen zu entstammen, als einem dreibändigen Geisterroman.

Das gleiche gilt für die Hohenstaufen zugebilligten neun Versuche, (im fast absoluten Sinne) Positives zu tun, von denen zumindest fünf Erfolg haben müssen. Ganz besonders deutlich aber ist der Weg in Richtung "Volksmärchen" in Spieß' letzter Erzählung "Hans Heiling" (1798/99) zu verfolgen: Zum einen liegt ihr zumindest zu Anfang eine alte Sage zugrunde, zum anderen ist weder ein böser noch ein guter Geist die Hauptperson. Der Titelheld, ein elternloser Findling, erweist sich nämlich als illegitimer Sohn des menschlichen Regenten der Elementargeister mit einer Nymphe - ist also nur zur Hälfte ein Mensch. Als der Regent stirbt, glauben die Geister, ihre Erlösung sei nun nahe. Aber Gott verkündet ihnen, daß sie einem vierten und letzten menschlichen Herrscher untertan sein müssen - allerdings dürfen sie die Bedingungen für seine Existenz festlegen, die sie natürlich so kompliziert, wie sie nur können, formulieren. Bei dieser Szene werden sie zufällig vom Helden, der auf der Suche nach einem verirrten Bullen gewesen war, belauscht. Die Voraussetzungen für den neuen Herrscher liegen auf der Grenze des Möglichen; unter anderem wird verlangt, daß er als Kind in der Pflege eines Leibeigenen war, aber fürstlich erzogen wurde. Er muß Räubern gedient haben, selbst aber nie schuldig geworden sein, und noch einige Spitzfindigkeiten mehr[140]. Der lauschende Hans stellt fest, daß er sämtliche Bedingungen, die eben erst gestellt werden,

bereits erfüllt hat, denn er war von einem Leibeigenen gefunden, vom Fürsten adoptiert worden und, von Räubern zur Mitgliedschaft gezwungen, trotzdem tugendhaft geblieben. Wegen des ebenfalls tugendhaften Lebenswandels des vorherigen Regenten wird auch verlangt, daß der zukünftige sein illegitimer Sohn sein müsse - auch dies trifft auf Hans zu, und so wird er als neuer Herr der Elementargeister anerkannt. Die folgenden drei Bände beschreiben wiederum episodisch die Taten, die Hans Heiling im Rahmen seiner neuen Macht und Verantwortung vollbringt, stets im Kampf mit den Vertretern der Hölle, die sein Tun, wo sie können, behindern.

Wie die "Jungfrauen" ist auch der "Hans Heiling" an der Grenze des Genres zum Märchen anzusiedeln. Zum einen klingt in den erwähnten Bedingungen Märchenhaftes an, zum anderen ist das Lüthische Kriterium der "Eindimensionalität", das mir der entscheidende Aspekt zu sein scheint, um Gespenstergeschichte und Märchen voneinander zu unterscheiden, zumindest ab der Stelle, an der Heiling als neuer Regent anerkannt wird, eindeutig erfüllt, da dort das ganze Geschehen wiederum auf die Ebene des alltäglichen Wunders gleitet. Aber genau wie in den "Jungfrauen" verläßt Spieß auch im "Hans Heiling" den Boden der Überlieferung und wendet sich in der Folge wieder der Problematik menschlichen Handelns zu. Und von daher ergibt sich der entscheidende Unterschied zum Weg eines Märchenhelden: Während dieser meist eine ganz bestimmte Aufgabe gestellt bekommt und es nur an seiner Tatkraft, seinem Mut und seiner Geschicklichkeit liegt, ob er alle Fährnisse überwindet, so zeichnet die Spieß'schen Gestalten in erster Linie ihre Unfähigkeit und Unwissenheit aus, wie sie vor allem in den "Zwölf schlafenden Jungfrauen" in der Gestalt des Erlösers (ein typisches Märchenmotiv) deutlich wurde, der stets in Bedrängnis geriet, sobald er etwas aus eigenem Antrieb tat.

Zu den äußerlichen Attributen, die Assoziationen mit dem Volksmärchen hervorrufen, gehören auch die bereits beschriebenen mannigfachen zauberischen Requisiten, die Spieß in den genannten Geschichten einsetzt: das magische Buch im "Petermännchen" mit dem sich die Geister herbeirufen lassen, die Glöckchen des St. Gallus, die dem Erlöser in den "Jungfrauen" den Weg weisen, das Schicksalsbuch im "Alten Überall und Nirgends", das sein Gegenstück im "Hans Heiling" hat, oder auch der "Ring des Trugs" im selben Buch, den der Unterteufel Ramaressa dem Regenten aufschwatzen kann, wodurch ihm der gerechte Blick zeitweise getrübt wird.

Derartige Details kennzeichnen generell die ins Mittelalter verlegte übernatürliche Gespenstergeschichte auch bei ihrem zweiten Hauptvertreter, Joseph Alois Gleich. Erwähnt seien in diesem Zusammenhang etwa das silberne Horn, mit dem der Geist des Ritters Eckbert von Klausenthal gerufen werden kann, das unbesiegbare Zauberschwert des Ritters Brendt oder die magische Pflanze, die der Geist Alkuin seinen Nachkommen übergibt und die stark an die Glöckchen des St. Gallus erinnert: Wenn die Blätter dieser Pflanze grünen, ist ihr Besitzer auf dem richtigen Weg; wenn sie welken, weiß er, daß er falsch gehandelt hat[141)].

Was sich in diesem Beispiel andeutet, bestätigt sich in verschiedenen anderen Texten Gleichs: Er imitiert sein Vorbild so direkt, daß man die Geschichten beider Autoren, wüßte man den Urheber nicht, wohl kaum auseinanderhalten könnte. Unter dieser Voraussetzung halte ich es für sinnlos, jeden der dreizehn von mir herangezogenen Geisterromane dieses Schriftstellers im einzelnen genauer zu analysieren, da von dorther zur typologischen Entfaltung der übernatürlichen Variante kaum Resultate zu erwarten sind. Es erscheint mir aussichtsreicher, in einem zusammenfassenden Kapitel Gemeinsamkeiten und Unterschiede in Bezug auf Spieß zu skizzieren.

4.2.3.2. Epigonale Ausgestaltung der Spieß'schen Büßer/Wandler-Thematik durch Joseph Alois Gleich

In der Vorrede zum "Gelaor" bezieht sich Gleich direkt auf seinen Kollegen, wenn er schreibt:

> Ich bin weit entfernt, die eigentliche Grundlage zu dieser Geschichte als original auszugeben; der berühmte Herr Spieß hat mir in einem Werke ... vorgearbeitet ... Herr Spieß ist der Meister, ich stelle den Schüler vor, habe ich sein Original gut getroffen, so darf ich auch auf Beifall rechnen ... (142).

Diese Feststellung läßt sich für eine ganze Reihe der von mir herangezogenen Texte Gleichs verallgemeinern. Bis auf einen, allerdings sehr gewichtigen Punkt gilt das zunächst für "Wendelin von Höllenstein"[143], einen Beinahe-Teufelsbündlerroman, der dem Spieß'schen "Petermännchen" weitgehend ähnelt. Auch hier gerät ein Ritter in den Wettstreit zweier spukender Ahnen, die ihn für Himmel bzw. Hölle reklamieren wollen. Wie sein berühmter Kollege sinkt Wendelin Stufe für Stufe seinem Verderben entgegen, bis eine ebenso unerwartete wie unverdiente Pointe das Schlimmste verhütet: mit dem gleichen Elan, mit dem er sich in Verderbtheiten gestürzt hatte, läutert er sich nun zu hoher Tugendhaftigkeit; es gelingt ihm, doch noch seine Seele zu retten, denn bis zum Paktschluß läßt der Autor es nicht kommen.

Die Parallelen zu Spieß sind hier eher äußerlich, der Schicksalsbezug des "Petermännchens" - die Prädestination des Opfers - fehlt. Zwar spielt auch im "Wendelin" Gottes Gnade eine nicht unerhebliche Rolle, der eigenen moralischen Festigkeit in der Buße kommt hier jedoch die entscheidende Funktion zu.

Lag trotz des versöhnlichen Endes in diesem Roman das Hauptinteresse des Autors auf dem zunächst unaufhaltsam fortschreitenden Untergang des Protagonisten, so wendet er sich in den meisten anderen Gespenster-Texten der von Spieß her bekannten Wandler-Thematik in der Nachfolge des "Alten Überall und Nirgends" zu. So ähnelt beispielsweise der Roman "Die Wanderungen des Ritters Eckbert von Klausenthal" seinem Vorbild derart, daß die Grenze zum Plagiat erreicht scheint. Wieder steht der Geist eines selbstgefälligen Ritters im Mittelpunkt, dem von Gott die Gelegenheit gegeben wird, besser als im Leben zu handeln. Er muß ebenfalls drei Taten vollbringen, deren Folgen - im Unterschied zu Spieß' Vorlage - dreifach gut sein müssen. Seine Aktivitäten sind jedoch nur auf seine Nachkommenschaft beschränkt.

Wie bei Spieß erweisen sich seine ersten diesbezüglichen Anstrengungen als Fehlschläge: Seine Taten haben dieselben unglücklichen Folgen wie zu Lebzeiten. Unter anderem befreit er seinen Erstgeborenen, Kunibert, der ein Mädchen geschwängert hat und mit ihr zusammen von ihrem erzürnten Vater in den Kerker geworfen worden ist - weil er jedoch dabei die furchterregende Gestalt eines Totengerippes annimmt, endet das Unterfangen schlimm: das Mädchen stirbt vor Schreck[144].

Eckbert wird von Gott getadelt und in einen siebzigjährigen Todesschlaf versenkt. Währenddessen geschieht eine Reihe verwickelter Ereignisse, in deren Verlauf sein Zweitgeborener, Richard, stirbt und seine Tochter einen Sohn bekommt. Als erster Unterschied zu Spieß' Vorlage läßt sich feststellen, daß die kaum zusammenhängenden Episoden im "Alten Überall und Nirgends" zugunsten einer komplizierten Familiengeschichte im "Eckbert" aufgegeben wurden, die immerhin eine Art

"roten Faden" erhält. Als Eckbert wieder erwacht, ist von seinen Kindern nur noch sein mittlerweile 95-jähriger Sohn Kunibert am Leben; allerdings kann Eckbert bei den zahlreichen Enkeln verschiedene Schutz- und Hilfsaufgaben übernehmen. Und im Unterschied zu Spieß gelingt es dem Gespenst, nachdem es eine Reihe von Gefahren beseitigt und etliche Morde aufgeklärt hat, sich seine Seligkeit zu verdienen, indem es endlich drei Taten vollbringt, die dreifach gute Folgen haben.

Die gänzliche Unzulänglichkeit menschlichen Handelns, wie sie Spieß immer wieder vorführt, wird von Gleich zwar in dieser Geschichte zunächst übernommen, aber weniger stark akzentuiert. Dasselbe gilt auch für seine Erzählung "Die schöne Zauberin Jetta", denn wieder wird ein Ritter nach seinem Tode von Gott auf die Welt zurückgeschickt, weil er einen Menschen getötet und den Verführungskünsten der Hexe Jetta nicht widerstanden hat. Auch er überwacht den Lebensweg seiner zwei Söhne und behütet sie wie ein Schutzengel vor allerlei Gefahren, bis die Zauberin vernichtet, das Lebensglück seiner Söhne gesichert ist und er somit seine früheren Verfehlungen gesühnt hat.

Im "Schwarzen Ritter" dagegen nähert Gleich sich der Spieß'schen Ansicht von der Sinnlosigkeit des Selbsthelfertums wieder. Der Ritter Arnold hat nach einem Mordanschlag seines Freundes, den er zufällig überlebte, diesen getötet. Aber er wollte auch dessen Kinder umbringen lassen, was ihm jedoch nicht gelang. Trotzdem wird ihm von Gott auferlegt, so lange zu wandeln, bis das Glück dieser Kinder wiederhergestellt sein würde. In bekannter Manier geriert sich der Geist also wieder als der Beschützer, der, ähnlich wie Hohenstaufen oder Eckbert sich seine ewige Ruhe verdienen muß. Zunächst läßt sich

das Unterfangen recht erfolgreich an, bald sind zwei der Kinder gefunden und er hat ihnen entsprechende Ehefrauen zugeführt. Der älteste Sohn des ungetreuen Freundes aber hatte damals um Arnolds Tochter geworben, die dieser ihm in seiner Wut verweigert hatte. Auch dieser Mann wird aufgefunden - aber als Arnold zuguterletzt auf seine Tochter stößt, ist sie Nonne geworden. Das Glück der beiden Menschen ist unwiederbringlich dahin; der Geist mithin gescheitert. Seine Erlösung ist unerreichbar geworden, aber Gott erweist sich als barmherzig und erläßt ihm diesen Teil seines Richtspruches[145]. Hier schließt Gleich sich eindeutig der Ansicht Spieß' an, daß menschliches Handeln nicht von allein zum Erfolg führt; erst wenn der Mensch diese Erkenntnis übernimmt und sich der Vorsehung ganz anvertraut, erreicht er sein Ziel.

Während sich die drei zuletzt behandelten Romane Gleichs ganz offensichtlich am "Alten Überall und Nirgends" orientierten, was sich auch in der Tatsache bemerkbar macht, daß analog zum Vorbild auch hier der Geist als Hauptfigur im Vordergrund stand, kann man in den folgenden Erzählungen gewisse Unterschiede feststellen. Stand bisher das Gespenst absolut im Mittelpunkt des Geschehens, wobei die menschlichen Protagonisten verschiedentlich kaum mehr als nur Objekte für die diversen Erlösungsanstrengungen des ruhelosen Büßers waren, so liegt der Hauptakzent zunächst im "Ritter Brendt" wieder auf den menschlichen Figuren. Dem Ritter Prim erscheint eines Nachts der Geist Brendts, der ihn bittet, an seiner Erlösung mitzuhelfen und ein mysteriöses Schwert zu einem ehemaligen Freund zu bringen. Prim tut, um was er ersucht wird, und erfährt die Lebensgeschichte des Gespenstes. Bemerkenswert erscheint zweierlei: Zum einen ist der Geist

auf einen menschlichen Erlöser angewiesen, er selbst kann so gut wie nichts dazu tun. Der Grund für seine Strafe liegt wieder in der geradezu teuflischen Problematik von der Absicht einer Tat und ihren Folgen. Er hatte nämlich säumige Arbeiter in eine Holzhütte gesperrt der Blitz war eingeschlagen und alle verbrannten. Zum zweiten kann er seinem menschlichen Retter aber nicht mitteilen, wie er das Erlösungswerk vollbringen soll. Der Erlöser ist also wieder einmal gänzlich unwissend und auf die Vorsehung angewiesen, die ihn aber auch nicht im Stich läßt. Als er die Ruinen der Burg des Gespenstes zum Stammsitz seines eigenen Geschlechts macht, erlöst er auch den Büßer, denn genau das war die Bedingung gewesen. Der Geist selbst geht seinem Erlöser hier, ähnlich wie der verdammte Teufelsbündler in den "Jungfrauen", überhaupt nicht zur Hand, und dessen Schicksal gestaltet sich mithin als Lotteriespiel.

Ganz ähnlich verhält sich die Situation auch in den "Brüdern von Stauffenberg", deren Lebensweg zunächst im Vordergrund des Geschehens zu stehen scheint. Dahinter aber werden verschiedene Anklänge an Spieß' Erzählungen deutlich: Auf einer Ruine begegnet den beiden Helden der Geist ihres Stammvaters, dem sie bei seiner Erlösung behilflich sein sollen. Wie in Spieß' "Jungfrauen" erfahren sie aber nicht, wie oder wodurch sie dieses Werk befördern können, und analog zum genannten Text von Spieß erhalten sie eine magische Pflanze, deren Gedeihen bzw. Verdorren sie wie der Klang der Glöckchen von St. Gallus auf dem richtigen Wege halten soll. Der Geist seinerseits überwacht seine Schützlinge wie die übrigen spukenden Ahnen in der Tradition der Ritter Hohenstaufen oder Eckbert, um ihnen jederzeit zu Hilfe kommen zu können Trotzdem wird primär das Schicksal der beiden Brüder erzählt, das auf weiten Strecken mit dem des Geistes kaum

verbunden ist. Als am Schluß die diversen Gefahren glücklich bestanden und die entsprechendenden Ehefrauen gefunden sind, kann auch der Geist zur ewigen Ruhe eingehen, denn die Bedingung für seinen endgültigen Tod war gewesen, daß er sein durch Geiz zusammengerafftes Vermögen einst in die Hände absolut tugendhafter Nachkommen würde legen können. Begreiflicherweise hatte er auf die Existenz solcher Menschen vierhundert Jahre warten müssen.

Ähnlich problematisch gestaltet sich die Erlangung der ewigen Ruhe auch für den Geist Atulf samt seiner ebenfalls spukenden sechs Söhne in der "Todtenfackel", die darauf angewiesen sind, daß Atulfs Enkel Isidor eine "siebenfach edle Tat" vollbringt. Obwohl diesem dazu eine Zauberfackel zur Verfügung steht, die ihn mit ihrem Licht leiten soll, ist er dazu nicht imstande und sündigt in einem schwachen Moment, so daß seine drei Töchter die Aufgabe vollenden müssen. Ebensowenig erweist sich der Ritter Lambert fähig, den Geist "Wallrabs von Schreckenhorn"[146] zu erlösen, der vier unglücklich Liebende beglücken muß, weil er einst seinen Nebenbuhler erschlug und seine Braut aus Versehen (!) verhungern ließ. Zum Glück besteht ein anderer die Proben und kann, geleitet vom Geist, diesen in die Ewigkeit eingehen lassen. Anders als in den zuvor untersuchten Geschichten in der Tradition des "Alten Überall und Nirgends" liegt es in den drei zuletzt betrachteten Texten nicht zuletzt an der moralischen Kraft der als Erlöser ausersehenen menschlichen Protagonisten, ob der Wandler ans Ziel gelangt. Allerdings sind diese ebenfalls nur Marionetten, die - unwissend - eine Probe nach der anderen zu bestehen haben und deren Hauptverdienst neben ihrer mehr oder minder ausgeprägten Moral darin besteht, gewissenhaft den Hinweisen ihrer spukenden Führer zu folgen, die durch die Talismane vermittelt werden.

Zwei Romane Gleichs fallen jedoch aus dem bekannten Raster heraus und verdienen eine besondere Erwähnung. Zum einen handelt es sich dabei um "Der Geist des Brunnens oder Reinsteins Fall"[147], zum anderen um den relativ späten Nachzügler von 1810, "Mangolf von Rothenburg"[148]. Zunächst erweist sich der "Geist des Brunnens" ganz konform wieder als umgehender Stammvater eines Geschlechts, der erlöst werden muß. Er hatte seine kinderlose Frau ermordet und eine andere geheiratet, mußte jedoch in derselben Minute sterben, in der sie einen Knaben gebar. Offensichtlich lag sein Verbrechen aber nicht primär in dem Mord, vielmehr hatte er sich gegen den Beschluß des Schicksals versündigt, seinen Stamm verlöschen zu lassen. Seine Buße: Er ist erst dann erlöst, wenn sein Geschlecht ausgestorben ist. Das hat zum einen die Konsequenz, daß die beiden Helden dieser Geschichte, die Söhne des letzten Herrn von Reinstein, vom Schicksal ohne Ansehen ihrer moralischen Qualitäten zum Untergang verdammt sind, und daß der Geist auch noch ein Interesse an dieser Entwicklung haben muß.

Letzteres bringt den Autor in das Dilemma, den Geist sich seine ewige Ruhe durch Taten mit bösen Folgen "verdienen" lassen zu müssen, was er teilweise dadurch löst, daß er ihn kaum handeln läßt, sondern den Untergang der beiden - übrigens positiven - Helden durch eine Verkettung unglückseliger Zufälle bewerkstelligt.

Ist auch die innere Konstruktion dieser Geschichte nicht ohne logische Brüche, so erscheint doch zum einen die fatalistische Grundtendenz (bekannt aus dem Schicksalsdrama) bemerkenswert, die in der Ansicht durchscheint, daß der beste Wille nicht vor der Verstrickung in Schuld schützt, zum anderen weitet das nicht näher bezeichnete "Verhängnis", das den Untergang von Reinstein bedingt und gegen das auch der Geist machtlos ist, den Rahmen

dieses Textes ins Schicksalhaft-Irrationalistische aus, nur vergleichbar etwa mit der Prädestination des Opfers in Spieß' "Petermännchen". Zumindest in dieser Geschichte ("Reinstein") erweist sich der Rahmen des moralischen Exempels im Kontext von Schuld und Sühne als gesprengt.

Aus anderen Gründen interessant ist der "Mangolf von Rothenburg". In ihm läßt Gleich noch einmal das ganze Repertoire dieses Typs Revue passieren - er stellt gleichsam eine Art Endpunkt dar, obwohl sein Autor noch bis 1841 ähnliche Texte produzierte. Im übrigen sei der Hinweis gestattet, daß dieser Text auch in darstellerischer Hinsicht aus der Masse hervorragt; leider erlaubt die Anlage dieser Untersuchung nicht, dafür den Beweis anzutreten!

Die Ausgangskonstellation erscheint zunächst nicht ungewöhnlich: Ein Ritter - Markulf - betrügt seine Frau; um ungestört zu sein, will er ihr ein von seiner Geliebten hergestelltes Schlafmittel geben, trinkt es jedoch irrtümlich selbst und stürzt über die Burgmauer in den Tod. Er darf allerdings nicht endgültig ruhen, denn mit dem Trank hätte er seine Frau getötet - er enthielt in Wirklichkeit Gift. Und seine Geliebte war ein Geschöpf Satans gewesen, von diesem auf Markulf angesetzt. Damit ist wieder der von Spieß bekannte Prädestinations-Bezug gegeben, und auch Gott schaltet sich ein. Satan kann wie in Spieß' "Jungfrauen" die Erlösungsbedingungen festlegen und tut dies wieder äußerst spitzfindig, unter anderem stellt er die aus dem "Hans Heiling" bekannte Forderung, der kommende Erlöser müsse "in der Höhle des Lasters aufgewachsen, doch tugendhaft sein"[149].

Als Erlöser findet sich, nicht unerwartet, Markulfs Sohn Mangolf, der, unwissend, bis zu seinem zwanzigsten Lebensjahr sämtliche Vorbedingungen Satans erfüllt hat.

Als er das vorgeschriebene Alter erreicht, beginnt auch der Wettstreit zwischen Gott/Markulf auf der einen, Satan auf der anderen Seite - ganz in der Art, wie Spieß das in den "Jungfrauen" vorgezeichnet hatte. Mangolf wird von Flämmchen geleitet[150], und auch das bereits bekannte Tischlein-deck-dich fehlt nicht[151]. Im Verlauf der nun folgenden Beeinflussungsversuche und Blendungen greift der Geist auch zu dem aus dem "Alten Überall und Nirgends" bekannten Mittel, einem in Mangolf verliebten, ihm aber nicht bestimmten Mädchen einen "Ersatzjüngling" zuzuführen[152], und wie in der "Jetta" entführt der Held einmal statt seiner Geliebten ein Totengerippe - ein Motiv, das sich ganz ähnlich schon bei Musäus findet[153].

Dies ist nur ein kleiner Ausschnitt der Plagiate und Selbstzitate, die Gleich im vorliegenden Text kompiliert, aber es dürfte bereits deutlich geworden sein, daß so gut wie alle charakteristischen Motive dieses Typs hier versammelt sind; um dem Verwirrspiel die Krone aufzusetzen, darf Satan, bevor er durch Gottes Eingreifen am endgültigen Sieg gehindert wird, auch noch in die Maske des Geistes, Markulf, schlüpfen[154]!

Über diesen Roman ist Gleich nicht mehr hinausgegangen; er wendete sich zunächst mehr dem Theater, der Zauberposse, zu und kam später nochmals auf das Gespenster-Genre zurück. In seinen letzten Texten, etwa dem "Reinhard von Wolfsklau"[155] oder dem "Azzo von Kuenring"[156] spielt das Gespenst aber keine besondere Rolle mehr; im "Wolfsklau", einer komplizierten Erb- und Betrugsgeschichte, hat der spukende Vater des Helden einen kurzen Auftritt, im "Azzo" ist es die Mutter, die - nur noch im Traum - erscheint. Als "echter" Geisterroman ist allerdings die "Geistige Urmutter"[157] von 1843 anzusehen, ein postum erschienenes Buch, in dem eine Frau die Rolle des Wandlers übernimmt. Dieser Punkt bleibt das einzige Neue,

im übrigen wird das altbekannte Thema der Tugendhaftigkeit variiert: Das Gespenst mußte wandeln, weil es, vom ungetreuen Ehemann lebendig eingemauert, diesen verflucht hatte. Erst wenn ein anderes Mädchen dasselbe Schicksal erleidet ohne an Rache zu denken, wird es erlöst.

Resümierend läßt sich festhalten, daß Gleich dem von Spieß begründeten Typ in stofflich-motivischer Hinsicht kaum etwas hinzugefügt hat; er beschränkte sich im wesentlichen darauf, das vorgefundene Arsenal auszubeuten und zu variieren. Im Gegensatz zu Spieß gelingt es aber bei diesem Autor mehreren der gespenstischen Hauptfiguren, ihre Erlösung selbst voranzutreiben; die Ansicht Gleichs in diesem Punkt ist jedoch nicht eindeutig, denn etwa der Geist Arnold im "Schwarzen Ritter" oder das Gespenst im "Mangolf" bleiben letztlich auf Gottes Gnade angewiesen, und auch der "Geist des Brunnens" hat keine Gewalt über das Schicksal, das sich in diesem einen Fall, wie bereits bemerkt, dem eingeführten Koordinatensystem von Schuld und Sühne entzieht.

Ganz auf Führung angewiesen bleiben aber die menschlichen Protagonisten; insgesamt gilt trotz der obigen Einschränkungen, daß die Orientierungslosigkeit der Marionetten sich wie bei Spieß auch bei Gleich findet, wenn dieser auch die Akzente sparsamer setzt und der menschlichen Logik etwas mehr zuzutrauen scheint. Beiden Varianten, der rationalistischen wie der übernatürlichen, ist also vor allem die Vorstellung von der Ohnmacht des Menschen gemeinsam, die nur in wenigen Fällen durchbrochen wird. Während es sich im rationalistischen Typ noch um eine Art von selbstverschuldeter Unmündigkeit handelt, die erst durch das Verharren in abergläubischen Positionen entsteht, zeigt sich dieser Aspekt auf der Ebene Mensch/Vorsehung als kaum noch aus eigener Kraft behebbar. Aus dem abschreckenden Beispiel rationalistischer Machart, wie es in 4.1. der vorliegenden Arbeit

untersucht wurde, wird nun im "echten" übernatürlichen Typ eine Demonstration allgemeinmenschlicher Unzulänglichkeit, nicht im Rationalen, höchstens im Moralischen überwindbar, die die Frage nach der Möglichkeit eigenverantwortlichen positiven Handelns fast immer negativ beantwortet.

Es läßt sich festhalten, daß auch die übernatürliche Gespenstergeschichte fast ausnahmslos einer befriedigenden Lösung zugeführt wird. War im rationalistischen Typ am Ende jeweils der Spuk als Menschenwerk erkannt, so können analog dazu die Geister in der übernatürlichen Variante zur ewigen Ruhe eingehen oder, wie im "Petermännchen", endgültig zur Hölle fahren; Realität und Jenseits erweisen sich zum Schluß wieder als säuberlich voneinander getrennt und auch der moralische Rahmen ist wiederhergestellt, wenn die Bösen bestraft und die Guten belohnt worden sind. Es zeigt sich also, daß die übernatürliche Gespenstergeschichte, wie sie bisher beschrieben wurde, auf Klärung und nicht auf Verwirrung aus ist, wenn sie auch naturgemäß den Boden gesicherter menschlicher Erfahrungen verlassen muß.

Unter dem Rezeptions-Aspekt gilt daher für die übernatürliche Variante ähnliches wie für die rationalistische: Konnte im Geisterseher-Typ der Leser seine Lektüre mit dem beruhigenden Gefühl beenden, Gespenster gäbe es nicht, so sind diese im übernatürlichen Ritterroman in einen räumlich so weit entfernten Fiktionsraum verbannt, daß so gut wie derselbe Eindruck entsteht, zumal die nicht-menschlichen Figuren mitunter wie Leihgaben aus dem Märchen anmuten. In beiden Fällen wird das Geschehen überdies moralisch befriedigend gelöst, so daß eine eventuell während der Lektüre aufgetretene Verunsicherung des Rezipienten rückgängig gemacht und eine rationalistische Haltung bestärkt wird.

Damit ist der Komplex der spätaufklärerischen Gespenstergeschichte mit seinen beiden Hauptvarianten in seinen wesentlichen Zügen dargestellt und charakterisiert. Im folgenden wird nun zu fragen sein, welche typologischen Weiterentwicklungen des Genres zu Beginn des 19. Jahrhunderts stattfinden und wie sich das Verhältnis von Inhalt und Rezeption verändert.

5. Realisation II: Weiterentwicklungen/Neuansätze

Die Jahreszahl 1800 ist natürlich nicht als der entscheidende Trennungsstrich anzusehen, wie insbesondere die Betrachtung Ludwig Tiecks zeigt, doch kann festgestellt werden, daß ungefähr ab diesem Zeitpunkt der spätaufklärerische Komplex des Genres abgeschlossen war und als Grundlage für neue Formen benutzt werden konnte. Um zum einen das verwirrende Bild "gespenstischer" Texte nach 1800 zu strukturieren[1], zum anderen die Anlage der vorliegenden Arbeit konsequent beizubehalten, muß im weiteren das chronologische Element zurückgestellt werden (so wird zunächst die rationalistische Variante nach 1800 betrachtet, obwohl Tieck bereits 1797 einen innovatorischen "übernatürlichen" Text publizierte), zum anderen kann auch die Zugehörigkeit einzelner Texte zu bestimmten literarischen "Epochen" nicht als Ordnungsprinzip dienen, da deren Definitionskriterien größtenteils auf einer anderen Ebene liegen. Es soll also nicht vorab zwischen "romantischen", "pseudo-romantischen"[2] und "aufklärerischen" Geschichten unterschieden werden - Unterschiede bzw. Abhängigkeiten sollen vielmehr in der weiterzuentwickelnden Typologie herausgearbeitet werden, die auf der in Kapitel 4 erstellten Grundlage aufbaut.

5.1. Die rationalistische Gespenstergeschichte: Familien-Magie und Geister-Satire

Geister- und Geheimbundromane in der Manier von Tschink oder Arnold gibt es auch zu Beginn des 19. Jahrhunderts, doch werden sie in der Beliebtheit allmählich abgelöst durch die Produkte der Autoren Apel, Laun und Zschokke, wobei auffällt, daß es sich dabei fast ausschließlich um kürzere Geschichten handelt. Besonders augenfällig wird dieser Wandel an den beiden letzteren Schriftstellern,

die selbst noch an der Ausbildung der ersten Geisterroman-Welle beteiligt waren[3].

5.1.1. Die Geschichten Apels, Launs und Zschokkes

5.1.1.1. Das Motiv des erklärten Übernatürlichen: Konformität

Die in diesem Zusammenhang betrachteten rationalistischen Geschichten Apels, Launs und Zschokkes sind unter dem in der Überschrift angedeuteten Aspekt eher durch ihre Ähnlichkeit als durch ihre Verschiedenheit gekennzeichnet und können deshalb in typologischer Hinsicht gemeinsam behandelt werden. Zunächst sollen diese Texte dem bekannten rationalistischen Raster gegenübergestellt werden, um etwaige Veränderungen zu ermitteln.

Wie bereits ausführlich dargelegt, stellt der Schwarmgeist, der sich kraft seiner Phantasie den Spuk selbst erschafft, den einfachsten "Fall" in diesem Konstruktionsprinzip dar. Laun hat dieses Motiv in seinen Grundlinien ganz konform mit Wageners Manier in der Geschichte "Das Todesvorzeichen"[4] gestaltet: Eine verheiratete Frau, deren "Hausfreund" sich, vom Ehemann vor die Tür gesetzt, recht melodramatisch verabschiedete, steigert sich so in die Vorstellung hinein, er werde sich aus Verzweiflung umbringen (was keineswegs zutrifft), daß sie, als in der Nacht in der Nähe des Hauses ein Schuß fällt, "den Unglücklichen ganz deutlich gesehen (hat)"[5]. Selbst eine Heiratsanzeige dieses Mannes in der Zeitung kann sie nicht von ihrer Schwärmerei abbringen, erst als sie ihn mit eigenen Augen wiedersieht, läßt sie sich überzeugen. Hier wird das Geisterseher-Motiv für sich allein genommen noch ganz in der Art der spätaufklärerischen Exempelgeschichte eingesetzt; nicht einmal unheimliche Requisiten sind notwendig, die Phantasie kommt mit einem Minimum an "Hilfsmitteln" aus.

Erheblich ungemütlicher ist dagegen die Lage, in die der Ich-Erzähler in Zschokkes "Nacht von Brczwezmcisl"[6] gerät. Als preußischer Justizbeamter nach Polen versetzt, muß er von den nationalistisch gesinnten Polen erhebliche Schwierigkeiten erwarten; zu allem Übel ist auch sein einziger Landsmann, der Steuereinnehmer, soeben in einem Streit getötet worden. Die durchaus "realistische" Angst des Erzählers wird jedoch überlagert von seiner Geisterfurcht, als er die Nacht mit dem Toten allein zubringen muß. Der "Tote" erwacht scheinbar zunächst zu neuem Leben und stirbt (wie der Erzähler in seiner Angst glaubt) anschließend ein zweites Mal auf dem Helden der Geschichte liegend - in Wirklichkeit handelt es sich um eine betrunkene Schildwache, die sich ins Zimmer des Justizbeamten verirrt hat. Auch hier liegt der ganze Spuk in erster Linie in der abergläubischen Prädisposition des Helden, wenn auch die Situation seine Reaktion wesentlich begünstigte. Und auch im "Toten Gast"[7] ist es ein irrationales "für-möglich-halten" einer alten Sage (alle hundert Jahre während der Adventszeit darf nicht geheiratet werden, da man ein Opfer des "Toten Gastes" werden könnte, der aus Rache für ein an ihm begangenes Verbrechen in der Gestalt des Bräutigams Zutritt zur Braut erhält und ihr den Hals umdreht), das den alten Bantes dazu bringt, eine Reihe eigenartiger, aber belangloser Koinzidenzen dahingehend zu interpretieren, daß der ausgerechnet zum gleichen Zeitpunkt ankommende, von ihm ausgewählte Bräutigam seiner Tochter dieses Gespenst sei.

In ähnlicher Weise setzt sich Apel in seiner "Schwarzen Kammer"[8] mit dem Motiv der aufgeregten Phantasie auseinander, wenn er den geistergläubigen Stadtphysikus sein Erlebnis in einem "Spukzimmer" erzählen läßt: Als Arzt im Hause eines schwerkranken Mädchens, hatte er dieses um Mitternacht plötzlich neben sich im Bett erblickt, kurz

darauf wurde er zur Kranken gerufen, die aber soeben verstorben war. Das ganze Geschehen löst sich durch die Erzählung eines anderen Mitglieds der geselligen Runde: Zwischen Schlaf- und Krankenzimmer gab es eine geheime Tür, die sich zufällig geöffnet hatte - ein Umstand, den der Doktor mit klarem Verstand hätte bemerken können. Zum Motiv der abergläubischen Phantasie gesellt sich in dieser Geschichte damit auch das der Geheimtür, eines Requisits des rationalistischen Zauberapparates, und auch die Menschen, die sich des unheimlichen Rufes der "Schwarzen Kammer" bedienen, fehlen nicht: Der Jäger und das Kammermädchen hatten sich als Diebe betätigt.

Apel vollzieht den Schritt zum Bedarfspsychologen, der auf den Aberglauben seiner Mitmenschen setzt, auch im "Geisterschloß"[9], in dem er das von Wagener her bekannte Motiv der als Gespenster verkleideten Verbrecher aufgreift, die sich die abergläubische Angst der Menschen vor verrufenen Ruinen für ihr Handwerk zunutze machen. Launs "Gespensterläugner"[10] enthält sogar den kompletten magischen Apparat, bestehend aus einer flammenumgebenen weißen Gestalt, brennenden Totenschädeln und einer feurigen Schrift an der Wand[11], wie er in den Geisterseher-Romanen in der Nachfolge Schillers breite Verwendung fand. Das übernatürliche Geschehen wird am Schluß in gewohnter Manier aufgeklärt; ein junger Actuarius, der die Stieftochter des Getäuschten, die einem anderen Mann bestimmt war, heiraten und ihn im übrigen in seinem Aufklärungsoptimismus erschüttern und lächerlich machen wollte, hatte das ganze Theater inszeniert.

Letztlich gibt es das Motiv der lebenden Person, die als ihr eigener Geist auftritt (Rollengespenst"), in drei Geschichten Launs, es war im spätaufklärerischen Typ vor allem von Ignatz Arnold vielfach zentral eingesetzt worden. So "erscheint" in Launs Geschichte "Der Ehrgeiz"[12] eine wegen ihrer Untreue verstoßene und

totgeglaubte Frau nachts ihrem Mann; das gleiche geschieht in der Erzählung "Der Geist des Verstorbenen"[13] im "Gespensterbuch", die eine verlängerte Version der "Reise nach Pyrmont"[14] aus "Schloß Riesenstein" ist: Der während einer Badereise angeblich verstorbene Ehemann (er wollte sich von seiner Frau trennen und den Skandal der Scheidung umgehen) "erscheint" seiner Frau; als er ihre ungebrochene Liebe erkennt, gibt er seine Pläne auf und kehrt wieder ins Reich der Lebenden zurück. Die Frau ist dabei ganz im Sinne der weiblichen Schwärmergestalten in der Art der Elise von der Recke gezeichnet; ihr Vater hat sich "trotz dem Doctor Jung (-Stilling) ein System der Geisterwelt gebildet"[15], und sie selbst wallfahrtet zum vermeintlichen Grab, zieht sich völlig von der Welt zurück, wünscht sich sehnlichst die Erscheinung des Toten herbei und ist, als der "Geist" sich tatsächlich zeigt, sofort bereit, seinen übersinnlichen Charakter anzuerkennen. Ein Freund ihres Mannes, der in die ganze Intrige eingeweiht war, bringt sie schließlich psychologisch einfühlsam mit Hilfe einer Art "Anti-Beschwörung", in deren Verlauf der lebende Gatte zurückkehrt, auf den Boden der Tatsachen zurück.

Aus dem Rahmen fällt - schon wegen ihrer Länge - Zschokkes Erzählung "Hermingarda"[16], die in ihrer Anlage an Spieß' "Geheimnisse der alten Egipzier" erinnert, ohne daß direkte Abhängigkeiten nachzuweisen sind. Vielmehr spielt sie nicht - wie alle bisher besprochenen Texte - in der Gegenwart bzw. näheren Vergangenheit, sondern im 16. Jahrhundert. Davon abgesehen enthält sie jedoch den gesamten Motivkomplex des rationalistischen Geisterromans, wie er in 4.1. beschrieben wurde.

Sebastian, der Held, wird von Graf Sigismund ausgeschickt, um den "Spiritus familiaris", der der Familie einst verlorenging, zu suchen. Er gerät in das Netz des

"Spaniers", einer typischen Verkörperung des Magier-Intriganten, der ihn für seine politischen Zwecke ausnutzt. Dabei läßt sich Sebastian unter dem vermeintlichen Schutz des von ihm erhaltenen "Feuergeistes" (der sich am Schluß als phosphoreszierender Stein erweist) auf die tollkühnsten Taten ein, ähnlich wie die beiden Jünglinge in Spieß' "Egipziern", und nur sein Glück verhindert das Schlimmste. Mit Hilfe von Zwillingsschwestern werden ihm teuflische Blendwerke vorgeführt, eine mit Kreide angemalte Gestalt erscheint als wandernde Marmorstatue, und auf seinen Wegen kreuz und quer durch Italien folgt er dem Schimmer des Feuergeists, der je nach Helligkeit Glück oder Pech anzeigen soll (die Assoziation mit Talismanen der Geisterromane von Spieß und Gleich drängt sich hier auf). Erst die Gefangennahme des ominösen Spaniers kann ihn von seinem Geisterglauben befreien und er sieht ein, daß ein "Spiritus familiaris" ins Reich der Fabel gehört.

Dieser Text Zschokkes scheint mir noch mit allen Konsequenzen der spätaufklärerischen Variante verpflichtet zu sein, was von den anderen bisher betrachteten Geschichten nicht in jeder Hinsicht behauptet werden kann. Als problematisch erweist sich hier wieder das Fehlen der schon erwähnten Jugendwerke Zschokkes, die näheren Aufschluß über eine nach dem letzten besprochenen Text zu erwartende Entwicklung geben könnten.

Immerhin läßt sich festhalten, daß die rationalistischen Gespenstergeschichten Apels, Launs und Zschokkes zumindest in den bisher umrissenen Grundzügen das spätaufklärerische Raster analog zu den Texten des ausgehenden 18. Jahrhunderts beibehalten, die einzelnen Elemente sowie deren Zusammenspiel scheinen auf den ersten Blick ziemlich unverändert. Doch kann damit noch nicht behauptet werden, daß die bekannten Vorlagen (mit Ausnahme

der "Hermingarda") unverändert nachgeahmt worden seien - ein Blick auf den Kontext, in dem die "natürlichen" Spukphänomene stehen, läßt einige Unterschiede hervortreten.

5.1.1.2. Stofflicher Kontext: Reduktion von Milieu und Intrige

Stellt man die bisher herangezogenen Texte den spätaufklärerischen Geschichten gegenüber, dann fällt sofort auf, daß zumindest beim größten Teil von ihnen der Bezugsrahmen des Spuks ein ganz anderer ist als etwa in den Geisterseher-Romanen. Es fehlt weitgehend der Bereich der weiträumig konzipierten Intrige (der die Form der Kurzgeschichte nicht zwingend entgegensteht, wie Cajetan Tschink beweist) in der Manier Schillers, Tschinks oder Arnolds, es fehlt der typische Vorgang der schrittweisen Verführung einer Person durch einen Beeinflussungspsychologen, der die Mittel der natürlichen Magie zu Hilfe nimmt, zumindest im bekannten großangelegten Rahmen (eine Ausnahme ist in diesem Zusammenhang wieder Zschokkes "Hermingarda"). Überhaupt zeigen sich die bisher betrachteten Texte so gut wie gänzlich frei von dem historischen Bezugsrahmen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, der sich in den Geisterseher-Romanen vor allen Dingen im Komplex der politisch bedingten Intrige und des Freimaurer- und Logenwesens spiegelte. Dagegen rückt die Kurzform, die sich in Anlehnung an die Wagenersche "Antiform" gebildet hatte, wieder ins Blickfeld: Apels "Geisterschloß" ist in dieser Manier geformt: Niemand wagt sich nachts in die Nähe des unheimlichen Gebäudes, bis ein "aufgeklärter" junger Mann die Gespenster als Diebesbande entlarvt. Doch während in Zschokkes "Hermingarda" noch der durch

die "verderbliche" Geistergläubigkeit bedingte Leidensweg des Helden im Mittelpunkt der Geschichte stand, wird der Stellenwert des Aberglaubens in Apels Text durch die Tatsache gemindert, daß der Anführer der Diebe der vom Vater für seine Tochter bestimmte Bräutigam und der Retter ihr von der Familie seiner Armut wegen nicht akzeptierter Geliebter ist - was ein Happy-end zur Folge hat, denn auf die Ergreifung der Räuber ist eine Belohnung ausgesetzt. Hauptanliegen des Autors ist hier die Liebesgeschichte bzw. die Überwindung des sozialen Unterschieds, die schädlichen Folgen des Aberglaubens geraten in den Hintergrund.

Zwar gibt es auch einige Geschichten, in denen die Darstellung der Auswirkungen einer geistergläubigen Haltung im Mittelpunkt des Geschehens steht, etwa in Apels "Schwarzer Kammer" oder in Zschokkes "Nacht von Brczwezmcisl" (Motto: Mit kühlem Kopf wäre alles nicht passiert), wenn auch die "Lehre" nicht mehr so aufdringlich präsentiert wird, wie in der spätaufklärerischen Form - doch kann insgesamt konstatiert werden, daß der Gespenster-Stoff in der weiterentwickelten rationalistischen Variante weniger um seiner selbst willen bzw. in vorgeblich didaktisch-exemplarischer Absicht[17] realisiert wird, sondern eher als Konzession an den einschlägig geschulten Publikumsgeschmack aufzufassen ist. Ein Indiz dafür wäre etwa Launs "Reise nach Pyrmont", eine reine Ehegeschichte, in der eine vernachlässigte Frau sich während einer Reise für tot erklären läßt, und der verlassene Ehemann nun erst merkt, wie sehr er an ihr gehangen hat. Recht unmotiviert findet sich eine vage "Erscheinung" der Frau in den Text eingebaut, Hauptthema bleibt aber der Bereich der verlöschenden/wiederaufflammenden Liebe, der glücklich endet. Für das "Gespensterbuch" hat Laun diese Vorlage geringfügig umgestaltet (nun ist es der Mann, der "stirbt"), die Spukszenen vermehrt und ausgebaut. Trotzdem steht der Gespenstergeschichte der Bereich der Ehegeschichte zumin-

dest gleichwertig gegenüber, es werden keineswegs die schädlichen Folgen des Aberglaubens vorgeführt (obwohl die Frau konventionell als Schwärmerin dargestellt wird[18]), vielmehr führt die Geisterseherei der Frau dazu, den Mann von ihrer ungebrochenen Zuneigung zu überzeugen und seine eigenen Gefühle wieder anzufachen.

Überhaupt ist bei Laun eine Vorliebe für Ehe- und Verheiratungsgeschichten festzustellen, auch die meisten der nicht spukhaften Texte in den drei "Romanen" "Schloß Riesenstein", "Die seltsame Ehe"[19] und "Die Fehdeburg"[20] sind diesem Genre zuzurechnen. Auch im "Todesvorzeichen", in dem die Ehefrau sich Tod und Erscheinung ihres ehemaligen Hausfreundes zusammenphantasiert, steht auf weiten Strecken die Schilderung der ehelichen Ermüdungserscheinungen und das allmähliche Fußfassen des zunächst als unsympathisch empfundenen Nebenbuhlers im Vordergrund, während die Geistergeschichte selbst - die man eigentlich kaum noch als solche bezeichnen kann - dem eindeutig untergeordnet und offensichtlich weniger in der "Unaufgeklärtheit" der Frau als vielmehr in der Unausgefülltheit ihrer Ehe begründet ist, denn am Schluß der Geschichte wird als bester Schutz vor derlei Verirrungen eine gesteigerte Zuwendung bzw. Aufmerksamkeit beider Ehepartner füreinander propagiert.

Auch die beiden noch zu erwähnenden Texte, Zschokkes "Toter Gast" und Launs "Gespensterläugner", enthalten Verheiratungsgeschichten; in der ersteren ist sie, ähnlich wie bei Laun, der Gespenstergeschichte deutlich übergeordnet, weil es primär um die Frage geht, ob es für die beiden Liebenden ein Happy-end gibt oder ob das Mädchen in die vom Vater befohlene Verbindung mit dem allen unbekannten Sohn eines Freundes, der zu ihrem Glück für die fleischliche Verkörperung der alten Sagengestalt ("Toter Gast") gehalten wird, einwilligen muß. Interessanter als die Ehegeschichte erscheint hier

jedoch der Aspekt, daß ausgerechnet der alte Vater, ein äußerlich durch und durch rationalistisch gesinnter Mann, angesichts des Zusammentreffens unerklärlicher Umstände (der Sohn des Freundes kommt ausgerechnet am bewußten Tag an, was ein Zufall ist; außerdem sieht er genauso aus, wie Waldrich das Gespenst des "Toten Gastes" beschrieben hat, was sich daraus erklärt, daß er ihn bereits einmal getroffen und sein auffallendes Äußeres mit der Sagengestalt vermengt hat) nach recht geringem Widerstand dem Aberglauben verfällt. In dieser Pointe liegt eine deutliche Spitze gegen den allzu selbstsicheren "Aufgeklärten"; statt des abergläubischen Schwarmgeists wird der "vernünftige" Verstandesmensch zum Ziel eines Angriffs und sein geistiges Rüstzeug als dünne Tünche entlarvt.

Dieselbe Tendenz läßt sich auch in Launs "Gespensterläugner" nachweisen. Schon zu Beginn fällt der humoristische bis satirische Ton auf, mit dem der Held der Geschichte charakterisiert wird. Er trägt den sprechenden Namen "Gerstensaft", wurde in "Ruhethal" geboren und ist soeben zum Proconsul von "Klatschhausen" gewählt worden, wo er die Aufklärung durchzusetzen gedenkt. Sein Standpunkt wird unter anderem dadurch charakterisiert, daß er Gedichte verbieten möchte, da ihre Verfasser damit "wahrhaftig keine einzige Kartoffel oder Runkelrübe hervorbringen"[21]. Selbstverständlich zieht er auch gegen den verbreiteten Aberglauben zu Felde, blamiert sich aber schon bei der ersten Gelegenheit, als er einen toten Schimmel in der Nacht für ein Gespenst hält und in seiner Angst einen alten Choral anstimmt, obwohl dieser von der Zensur verboten worden ist[22]. Der Vorkämpfer des Rationalismus beendet seine Laufbahn in Klatschhausen höchst unrühmlich, als er eine Mutprobe in einem Spukhaus nicht besteht, weil er die magischen Kunststücke, die ein ihm nicht genehmer Verehrer seiner Stieftochter (die obligate Verheiratungsgeschichte!) inszeniert, nicht

durchschaut. Hier kommt im übrigen Launs bereits umschriebene Differenzierung der Aufklärung deutlich zum Vorschein. Neben der Demonstration, daß die rationalistische Decke reichlich dünn ist, gibt Laun hier eine Illustration seiner Ansicht, daß der "falsche" Rationalist alles zunächst Unglaubliche negiert, während der "richtige" Aufklärer sich um das Verständnis des Phänomens bemühen sollte.

Resumierend läßt sich festhalten, daß die Autoren Apel, Laun und Zschokke das Motivarsenal des "erklärten Übernatürlichen" - an dessen Konstituierung die beiden letzteren Autoren noch selbst beteiligt waren - übernehmen, den Kontext jedoch erheblich modifizieren. Zunächst kann dieses Verfahren in etwa mit dem Begriff "Reduktion" umschrieben werden: Von der Eigendynamik der "natürlichen Magie" des Geisterseher-Romans ist hier nichts mehr zu spüren, Schwarmgeist, Intrigant und Rollengespenst bewegen sich gleichsam auf niederer Ebene. Statt weltumspannender politischer Machenschaften werden Liebes- und Eheprobleme und -intrigen thematisiert, statt durch den Hof oder sonstige hochstehende Kreise wird das Milieu durch das Bürgertum oder den niederen Adel gebildet (der aber in dieser Eigenschaft nichts mit den Spukphänomenen zu tun hat[23]), und anstelle rätselhafter Personen, die ihre geheimnisvollen Geschichten erzählen, sitzen sich in den geselligen Runden von "Schloß Riesenstein" und seinen Fortsetzungen ganz gewöhnliche Menschen gegenüber. Nur noch vereinzelt werden die aufklärerischen Muster in ihrer Eigenschaft als "Beispiel" vorgetragen, in ihrer Mehrheit sind sie anderen Schwerpunkten untergeordnet und dienen oftmals eher als sensationelle Glanzlichter, mit denen das Interesse am Stoff erhöht werden soll. Die Spukphänomene

werden zumeist, ähnlich wie in den Geschichten Wageners und seiner Nachfolger, wieder in den Umkreis des Durchschnittsbürgers verlegt, das Exotische der Geisterseher-Romane zurückgedrängt.

Und letztlich verschiebt sich auch die Grundtendenz: Anstatt Geschichten von Personen, die wegen ihrer abergläubischen Prädisposition von magiekundigen Betrügern ausgenutzt werden, zu schildern, wobei die Betonung auf der Beeinflussungspsychologie und der Verführbarkeit des "unaufgeklärten" Individuums lag, wird bei Zschokke und Laun der Mantel des Rationalismus als löcherig entlarvt und eine Art von Rationalismus, die Unverständliches blind verneint, abgelehnt. Aus dieser schon aus dem biographischen Kapitel bekannten Haltung ergibt sich im übrigen gleichzeitig eine Begründung, um das echte Übernatürliche aus seinem "vorzeitlichen" Märchendasein zu erlösen und in die Gegenwart einzuführen, ohne deswegen einen mystisch-religiösen Standpunkt einnehmen zu müssen.

Was folgt daraus für den Leser? Zunächst gilt, daß in den bisher untersuchten Geschichten "echte" Gespenster nicht zugelassen sind - gewisse Veränderungen ergeben sich indes trotzdem. Abgesehen von der Tatsache, daß etwa im "Gespensterbuch", dem ein Teil der zuletzt betrachteten Geschichten entstammt, auch nicht rationalistisch gelöste Erzählungen enthalten sind, die noch untersucht werden müssen, kann zum einen festgehalten werden, daß der Schauplatz des dargestellten Geschehens dem Leser näher gerückt ist: Statt der exotischen Umgebung im Geisterseher-Typ findet sich hier das weitaus vertrautere bürgerliche Milieu, was die Distanzierungsmöglichkeiten erheblich einschränkt. Der Spuk rückt also näher. Zum anderen stellen die Autoren mit ihrer Rationalismus-Kritik den in den älteren Texten favorisierten "exorzistischen" Standpunkt in Frage, indem sie gerade den

exponiertesten Vertreter einer solchen Haltung dem Aberglauben zum Opfer fallen lassen. Die Unterschiede sind nur graduell, der wirklich interessante Aspekt in der Weiterentwicklung des Genres durch die drei Autoren wird sich erst bei der Analyse ihrer "übernatürlichen" Texte zeigen.

5.1.2. Contessas "Schatzgräber" als Schlußpunkt: Die Varianten überschneiden sich

Das letzte Kapitel zeigte, daß der rationalistische Typ - motivbedingt - wenig Spielraum für Veränderungen aufweist; Innovationen sind daher auf einer anderen Ebene zu erwarten. Unter dem Gesichtspunkt seiner besonderen Darstellungstechnik fällt hier der zur Romantik zu rechnende Autor Contessa auf, der in verschiedener Hinsicht zu den Grenzen dieser Variante vorstößt.

5.1.2.1. Stoff: Liebesgeschichte

Auch Contessa ordnet den Gespensterstoff einer Liebesgeschichte unter, folgt also formal zunächst dem "modernen" Typ in der Art Apels, Launs und Zschokkes, wobei auch bei ihm der soziale Unterschied den Anlaß zur Intrige bietet: Mathilda, die Tochter eines verarmten Schloßherrn, liebt den jungen Herrn Waring; ihr Vater, Wolfgang von Scharneck, will jedoch seine Tochter ohne ansehnliche Mitgift nicht dem sehr reichen Bewerber zur Frau geben. So benutzt dieser den Aberglauben des Schloßherrn dazu, ihn einen ansehnlichen - von ihm selbst, Waring - deponierten "Schatz" finden zu lassen, womit das Ehehindernis beseitigt ist[24].

Schon an dieser Stelle lassen sich zwei Feststellungen notieren: Die Intrige hat einen positiven Zweck; weder soll, wie im älteren Typ, eine Person zu irgendwelchen dunklen Taten verführt werden, noch steht die Demaskierung oder Problematisierung einer abergläubischen/aufklärungsoptimistischen Haltung im Mittelpunkt. Außerdem kann die Tatsache, daß es sich bei Wolfgang von Scharneck um einen verarmten Schloßherrn handelt, als Indiz dafür angesehen werden, daß in ihm kein "Typ" getroffen bzw. kritisiert werden soll; vielmehr scheint die Geschichte zu zeigen, wie ein "modernes" Problem nach den Spielregeln des Herrn von Scharneck, der dann als eine Art Relikt der ritterlichen "Vorzeit" aufzufassen wäre, individuell gelöst wird. Die Handlung spielt sich nämlich in einer sehr realistisch gezeichneten Gegenwart ab, wie etwa die Schilderung Berlins zeigt, wo Scharneck ob seiner altertümlichen Erscheinung wie ein bunter Hund bestaunt wird; Contessa datiert seinen Besuch recht präzise auf das Jahr 1816 und stellt der Familie neben dem reichen Waring moderne und erfolgreiche Bürger gegenüber. Das Prinzip der Geister-Intrige wird also bei Contessa zunächst übernommen, wenn er auch das Individuelle, nicht Allgemeinverbindliche seiner Fabel stärker heraushebt als etwa Apel oder Laun dies tun. Anhand des typischen Motiv-Komplexes wird im folgenden auf die Parallelen bzw. Unterschiede zum eingeführten Muster im einzelnen einzugehen sein.

5.1.2.2. Motivik: Insinuierter Rationalismus

5.1.2.2.1. Der Intrigant

Nachdem Waring dem Schloßherrn eine - vermutlich selbst verfaßte-"alte Rittersage" vorgelesen hat, die damit endet, daß ein beträchtlicher Schatz in einer belagerten Burg versteckt wurde, wobei deutliche Hinweise auf Scharnecks eigenes Schloß fallen, überlegt dieser, wo er einen Geisterbeschwörer hernehmen soll, denn bevor die Wertgegenstände gehoben werden können, muß noch der Geist eines verräterischen Burgvogts gebannt werden. Wie bestellt erscheint bald darauf ein Mann, der sich auf dieses Handwerk zu verstehen behauptet und dessen merkwürdiges Äußeres Herrn von Scharneck überzeugt:

> ... herein trat ein ziemlich langer, hagerer Mann in einem abgetragenen grünen Rocke, schwarzen Hosen mit weißen Stiefelkäppchen und einer gelbledernen Weste mit langen Schößen ... sein Gesicht hatte eine maskenartig starre Unbeweglichkeit und sah aus wie ein verblichenes Pergament, auf welches Alter, Sünde und herbe Erfahrung ihre Kundschaft in scharfen Zügen eingeschrieben hatten. Eine kahle Platte zog sich wie eine breite Straße von der Stirn über den ganzen Scheitel, das rote struppige Haar, das wie ein brennender Wald zu beiden Seiten stand, gab dem Kopf eine unförmliche Breite. Sein linkes Auge bedeckte ein schwarzes Pflaster, sein rechtes aber schien der lachende Erbe des toten Nachbars gewesen zu sein, denn es blitzte und funkelte mit einem ganz ungewöhnlichen Leben und Feuer aus seiner tiefen Höhle hervor (25).

Diese durchaus unheimliche Beschreibung ähnelt denjenigen in älteren rationalistischen Geschichten, etwa denen von Ignatz Arnold, denn in den Varianten der Apel, Laun und Zschokke werden derartige Ansätze zumeist im selben Augenblick humoristisch distanziert - bzw. sie fehlen gänzlich. Und in derselben Manier läßt der Unbekannte durchblicken, er sei über vierhundert Jahre alt, wohne "nirgends" und gibt seinen Namen schließlich mit "Heimken" an - genauso

heißt der jetzige Schloßverwalter Scharnecks, aber auch der vorgeblich spukende Burgvogt. Es wird deutlich, daß Contessas Erzählung keineswegs in einem durchgehend humoristischen Stil verfaßt ist wie etwa Launs "Gespensterläugner" oder Zschokkes Variationen ähnlicher Themen. Die unheimliche Stimmung des älteren Typs kontrastiert Contessa dagegen mit dem volkstümlich-komischen Schloßverwalter Heimken und dessen stehender Redewendung "und dies und das", mit der dieser jede längere Rede beschließt.

Der Geisterbanner verspricht, um Mitternacht die Beschwörung vorzunehmen, ist jedoch plötzlich verschwunden, weil ihn "die blutigen Schatten der Vergangenheit, die unter diesem Dache hausen"[26], nicht ruhen lassen. Da er vorher bemerkt hat, er habe in Berlin zu tun, bleibt den Relikten der Ritterzeit, Scharneck und Heimken, nichts anderes übrig, als ihm in die moderne Weltstadt zu folgen, um ihn zu suchen.

In Berlin sehen die beiden wirklich von ferne die grüne Gestalt und verfolgen sie; ganz wie in den Geisterseher-Romanen taucht der Grüne unerklärlich auf und verschwindet ebenso plötzlich wieder, doch Contessa benützt diese Verfolgungsjagd, um die beiden Männer in ungewohnte Situationen zu versetzen: Von einem geheimen Spielklub geraten sie in einen Animierbetrieb und schließlich in einen Saal, in dem sich eine Rotte verwegener Gestalten aufhält, der Grüne, eine Pistole in der Hand, an der Spitze. Heimken glaubt sich bedroht, schießt auf ihn, er fällt, und Scharneck flüchtet mit Familie und Schloßverwalter eiligst aus Berlin und auf seinen Wohnsitz zurück. Einige Zeit später taucht dort aber zu seinem Erstaunen der "Grüne" wieder auf, behauptet, nichts von den Vorfällen in Berlin zu wissen und will sich an seine Aufgabe machen. Es kommt schließlich wirklich zur "Beschwörung", der "Schatz" wird gehoben, und Mathilde Scharneck wird Frau Waring.

Auf den ersten Blick erscheinen die Parallelen in Contessas Text zum älteren Geisterroman in diesem Punkt deutlicher als zu den "modernen" Texten - zwar tritt ein Zug von Ironie hinzu, wenn Contessa die beiden Vertreter einer vergangenen Zeit im modernen Berlin agieren läßt, doch fehlt die Tendenz, das Geschehen in der Manier Launs oder Zschokkes vordergründig humoristisch zu distanzieren. Die entscheidenden Unterschiede zu beiden Typen liegen aber im Bereich der Enträtselung der Intrige. Doch soll zuvor noch kurz auf das zweite Hauptmotiv des rationalistischen Typs, den Schwarmgeist, eingegangen werden.

5.1.2.2.2. Der Schwarmgeist als Opfer

Scharneck besitzt jene typische geistergläubige Prädisposition, die alle Opfer der herkömmlichen Gespenster-Intrige auszeichnet. Er ist ein überzeugter Anhänger der Alchemie, und es wird sogar angedeutet, daß diese Leidenschaft seine prekäre finanzielle Lage noch erheblich verschlimmert habe. Im übrigen trauert er der ritterlichen Vergangenheit nach, was sich unter anderem in seiner Vorliebe für Fouqués (!) Geschichten zeigt, und erweist sich dann auch folgerichtig als Fremdkörper im modernen Berlin. In diesen - durchaus nicht kritisch dargestellten-Bezugsrahmen ordnet sich seine etwas altertümlich scheinende Ansicht von der notwendigen Höhe der Mitgift nahtlos ein. Aus dieser Haltung heraus scheint es nicht erstaunlich, daß er auf die Geschichte Warings sofort hereinfällt, die Existenz des gespenstischen Wächters nicht in Frage stellt und sich, tapfer seine Angst unterdrückend, mit dem "Grünen" an die Beschwörung und Schatzhebung macht.

5.1.2.2.3. Das Übernatürliche

Die auffälligsten Unterschiede zum eingeführten Muster der rationalistischen Gespenstergeschichte zeigen sich im Komplex des unechten Spuks. Der Leser, der eine klare und lückenlose Auflösung der Zusammenhänge am Schluß erwartet, sieht sich getäuscht. Dieses Verfahren findet sich nur in der Berliner Episode ganz in herkömmlicher Machart: Aus einer Zeitungsanzeige erfahren Scharneck und Heimken, daß sie in Berlin in einem Wachsfigurenkabinett die Figur des Fra Diavolo, eines bekannten Räubers, "erschossen" haben. Dieses Motiv wird somit in der traditionellen Weise eingesetzt; es kommt in ähnlicher Form schon bei Wagener vor. Für das plötzliche Auftauchen und Verschwinden des "Grünen" in Berlin gibt es nur eine andeutende Erklärung: Waring, der sich vorgeblich zu dieser Zeit in Dresden aufhielt, wollte sich insgeheim in Berlin mit Mathilda treffen; zwar kommt er nicht, aber Scharneck glaubt, ihn in einem Wagen gesehen zu haben, was die anderen jedoch eilig für unmöglich erklären. Das bedeutet zum einen, daß Waring vermutlich in der Maske des "Grünen" die Verfolger irregeführt hat, zum anderen, daß nicht nur er allein in die Intrige verwickelt ist - so scheint zumindest Mathildas Schwester, Elisabeth, eingeweiht zu sein. Daß hinter dem "Grünen" Waring selbst steckt, wird auch durch den Umstand nahegelegt, daß er stets abwesend ist, wenn der Geisterbanner auftritt - eine eindeutige Erklärung dafür gibt es aber genausowenig wie für die Frage, wer die "alte Sage" verfaßt hat, bzw. woher Waring über die Räumlichkeiten des Schlosses so gut Bescheid wußte, daß er die Anspielungen psychologisch wirkungsvoll plazieren konnte. Im übrigen integriert Contessa in diesem Zusammenhang auch den aus

England stammenden Komplex des "Haunted Castle" mit seinen unbewohnten Flügeln, zugemauerten Türen und geheimnisvollen Gemächern in seine Geschichte, was zu einigen durchaus unheimlichen Szenen beiträgt. So beginnt die Beschwörung am Schluß stilvoll in den unterirdischen Gewölben mit dem Anzünden geweihter Kerzen, dem Verbrennen eines stark qualmenden Pulvers, leisen Gebeten und erreicht ihren Höhepunkt in einer Beschwörungsformel, die folgendermaßen endet:

> ... und mit dieser blut'gen Faust
> Greif ich in ihr Eingeweide
> Wo ihr an den Leichen schmaust:
> Auf! Herauf! Herauf! Herauf!
> Rasch herauf ... (27).

An dieser Stelle nimmt das Geschehen eine unerwartete Wendung: Aus den unterirdischen Gängen tauchen die beiden Töchter Scharnecks und Heimken auf, der, von einem Hund verfolgt, den er für einen Geist hält, in seiner Angst andeutet, daß er ebenfalls mit in die Intrige verwickelt ist: "Ich will ja alles bekennen! Ich bin ein Schurke ..., der seinen Herrn betrügen wollte"[28]! Zum Glück begreift Scharneck nichts, der Geisterbanner gebietet Heimken eilig Stillschweigen, drückt beiden Spaten in die Hand, und bald ist der "Schatz" gehoben. Die überraschende Anwesenheit der Drei im Gewölbe erklärt Elisabeth damit, daß sie in einer alten Kapelle in der Nähe, bei der man nachts "Gestalten" beobachtet habe, einen Geheimgang entdeckt hätten, der direkt in die verborgenen Keller des Scharneckschen Schlosses führt. Elisabeth verschweigt, daß eine der Gestalten Waring "vollkommen ähnlich"[29] gesehen haben soll.

Festzuhalten bleibt, daß Contessa sich in den rationalistischen "Schatzgräbern" einer Technik der subtilen

Andeutung bedient, die dem Leser einiges Nachdenken abverlangt. Daß Waring den Schatz selbst versteckt hat, ist vom Schluß her klar erwiesen, auch Heimken scheint in die Angelegenheit eingeweiht gewesen zu sein, obwohl dieser Ansicht sein Schuß im Wachsfigurenkabinett widerspricht. Mathilda wiederum, der Anlaß des ganzen Manövers, ist offensichtlich nicht informiert und zufällig in die "Beschwörung" hereingeraten, während ihre Schwester Elisabeth ihre Kenntnis der wahren Hintergründe am Schluß mit den Worten andeutet:" Wenn ich und die Steine reden dürften"[30]. Der Phantasie des Lesers bleibt also bei Contessas "aufklärerischer" Auseinandersetzung mit dem Gespensterstoff noch genügend Spielraum, was die ursprüngliche Anlage dieses Typs aus den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts rund dreißig Jahre später geradezu in ihr Gegenteil verkehrt! Außerdem erscheint die Tatsache bemerkenswert, daß das Opfer der Intrige, der Schloßherr Scharneck, die Wahrheit nicht erfährt, womit auch der didaktische Charakter des rationalistischen Typs nicht mehr gegeben ist. Diese Geschichte stellt sich vielmehr als virtuoses Spiel mit den eingeführten Mustern des bekannten Genres dar; fast alles ist vorhanden: ein abergläubisches Opfer, ein unheimlicher Geisterbanner, die altbekannten Beschwörungsrequisiten, das aus England stammende Motiv des "Haunted Castle", eine täuschend ähnliche Wachsfigur und endlich auch das bei Apel, Laun und Zschokke in diesem Zusammenhang beliebte Motiv des sozialen Standesunterschiedes. Contessa verknüpft alle diese Standard-Elemente in relativierender Weise und kombiniert das Ganze endlich mit einer Erzähltechnik, die sich sonst in erster Linie im Zusammenhang mit der "romantischen" Behandlung "echten" Spuks findet - die Grenzen zum "übernatürlichen" Typ werden teilweise unscharf. In dieser Hinsicht markiert der vorliegende Text einen deutlichen Höhe- und Wendepunkt der rationalistischen Variante.

5.1.3. Jean Paul: Die Ratio unterliegt

Am Ende dieses Kapitels steht ein Autor, der sich ebenfalls mit dem Motivarsenal der rationalistischen Gespenstergeschichte befaßte und auf seine Weise über die Grenzen des traditionellen Typs hinausging: Jean Paul. Vorwegzunehmen bleibt indes, daß er die durch seine theoretischen Bemerkungen zum Komplex "Spuk" geweckten Erwartungen in seinem Werk nicht einlöst. Trotzdem bietet sein Umgang mit dem Gespenstischen einige recht bemerkenswerte Neuheiten, die eine kurze Beschäftigung mit seinen Texten unerläßlich machen.

5.1.3.1. Die Ohnmacht des Intriganten

Deutlich in der Tradition des politischen Geisterseher-Romans steht der "Titan"[31]. Das wird etwa im Motiv der rivalisierenden Höfe deutlich, ein älteres Versatzstück, das unter anderem Ignatz Arnold mehrfach aufgegriffen hatte. Bei Jean Paul hat der Hof von Haarhaar den Hohenfließer Erbprinzen Luigi körperlich und seelisch ruiniert, um nach seinem bald zu erwartenden Tod die Erbfolge anzutreten. Unbekannt geblieben ist, daß Luigi einen jüngeren Bruder, Albano, hat, der als Sohn des Grafen Cesara fernab erzogen wird (ohne seine wahre Abkunft zu kennen), um schließlich an Luigis Stelle zu treten. Die Gespenster-Intrige in diesem Buch hat aber (im Gegensatz zum Geisterseher-Typus) mit Albanos Rolle als Thronfolger wenig zu tun; vielmehr ist es die Absicht Cesaras, ihn mit seiner Tochter Severina zu verheiraten, die in Spanien unter dem Namen Linda di Romeiro lebt. Und um Albanos Lebensweg in diese Richtung zu lenken, bedient Cesara sich seines verkommenen Bruders- im Buch meist "der Kahlkopf" genannt - der ein "Räderwerk von Gaukler-Wundern"[32] in Betrieb setzt, um den Helden sei-

nen Plänen gefügig zu machen. Er tritt auf Isola Bella als "Vater des Todes" (ein Mönch) auf, weissagt Albano den Tod seiner (Stief-) Schwester Severina (die ja in Spanien als Linda di Romeiro weiterlebt), und läßt ihm durch ihre Stimme eine künftige Geliebte und eine Krone verheißen. Wieder beginnt die Geister-Intrige wie bei Schiller, Tschink oder auch Arnold mit einer Prophezeiung. Als Höhepunkt dieser Szene taucht die Gestalt der verkündeten Geliebten aus dem Lago Maggiore auf; wie man später erfährt, ist es eine Wachsfigur, die Linda nachgebildet ist. Aber Albano bezieht alles auf Liane, die Schwester Roquairols, mit der er bis zu ihrem Tode verbunden bleibt, und die erste Intrige scheitert.

Nachdem Liane gestorben ist, verfällt Albano in ein "Nervenfieber", aus dem ihn sein Freund Schoppe durch eine eigenartige Kur rettet: Er überredet die Prinzessin Idoine, die der toten Geliebten Albanos völlig gleicht, ihm als Lianes Geist zu erscheinen - der Erfolg ist durchschlagend: Albano wird wieder gesund; das Rollengespenst der rationalistischen Gespenstergeschichte erweist sich als therapeutisches Mittel!

Wieder mischt sich der mysteriöse Kahlkopf ein: Er verkündet Albano, der auf einer Reise nach Neapel begriffen ist, daß er auf der Insel Ischia seine totgewähnte Schwester antreffen werde. Dann fährt er als Mönch gen Himmel. Dieses Kunststück bewerkstelligt er, indem er von einem Felsen eine gasgefüllte Figur aufsteigen läßt, sich selbst gleichzeitig im Verborgenen als Bauchredner betätigt. Auf Ischia trifft Albano die Prinzessin Julienne (die wirklich seine Schwester ist), - daneben aber auch Linda di Romeiro (seine Stiefschwester Severina), in die er sich programmgemäß verliebt. Der Plan scheint nun doch endlich aufzugehen, aber Roquairol, der Linda seit seiner Jugend liebt, benützt ihre Nachtblindheit, um sie (als Albano) zu verführen.

Sie bekommt ein Kind von ihm und fährt außer Landes, Roquairol erschießt sich. Der Plan des Grafen Cesara ist gescheitert, und der Kahlkopf wird von Schoppe entlarvt. Albano heiratet schließlich die Haarhaar'sche Prinzessin Idoine, die ja die Doppelgängerin der verstorbenen Liane ist.

Die ganze Intrige funktionierte keineswegs reibungslos, obwohl der Held sich von seiner ersten Begegnung mit dem prophetischen Mönch recht beeindruckt zeigte: "Albano, aus dessen voller Phantasie ebenso leicht ein Chaos als ein Universum sprang, wurde bleich, aber ihm war, als verlier' er nicht sowohl den Mut als den Verstand ..."[33]. Trotzdem reagiert er nicht wie gewünscht - allerdings nicht aus rationaler Überlegung heraus, sondern seinem Gefühl nachgebend, als er sich für Liane entscheidet. Seine reizbare Phantasie wird auch in der Szene mit Idoine hervorgehoben, die ihm als Lianes Geist erscheint - er ist sofort bereit, an die Echtheit des Ereignisses zu glauben. Vordergründig sind alle Hauptmotive der rationalistischen Gespenstergeschichte vorhanden: Albano als Vertreter der Schwarmgeist-Figur, der Kahlkopf (und hinter ihm sein Bruder Cesara) als Drahtzieher, die das Geschehen durch künstliche Magie nach ihren Plänen lenken wollen. Dabei steht ihnen der bekannte technische Geisterapparat aus optischen und akustischen Instrumenten, Hohlspiegeln, einer Wachspuppe und einer gasgefüllten menschlichen Figur zur Verfügung, komplettiert durch des Kahlkopfs bauchrednerische Begabung. Trotzdem muß Cesara am Schluß einsehen, daß er gescheitert ist, denn die Gefühle Albanos hatten sich als nur bedingt manipulierbar erwiesen, und außerdem war der Zufall in Gestalt Roquairols dazwischengetreten. So ist also der Marionettenspieler in diesem Text nicht die überlegene Figur, die er in der rationalistischen Gespenstergeschichte im allgemeinen vorstellt; der hauptsächliche Unterschied zu den psychologischen Gei-

ster-Intrigen in der Nachfolge Schillers liegt aber allem Anschein nach darin, daß die Berechenbarkeit der menschlichen Natur von Jean Paul entschieden zurückgewiesen wird; "... der Versuch, das Leben als Mechanismus zu begreifen und demgemäß zu lenken, zerbricht an der Gegenmacht des Herzens".[34)]

5.1.3.2. Spuk aus dem Unterbewußten

Der "Titan" repräsentiert keineswegs die einzige Art der Auseinandersetzung Jean Pauls mit dem Reich der Geister; nicht selten gibt das Motiv des Spuks Anlaß zur Situationskomik oder zur Satire, wie etwa in der schon erwähnten "Weißen Frau". Erinnert sei an die "Rollengespenster" Leibgeber[35)] oder Hoppedizel[36)], deren geisterhafte Auftritte zu komischen Verwicklungen führen. Die Perfektion der geheimnisvollen Marionettenspieler und Psychologen in der Tradition Tschinks oder Arnolds wird von diesen Geister-Schauspielern nicht erreicht - aber auch gar nicht angestrebt. Stiefelhölzer und weißgepuderte Perücke statt Elektrisiermaschine, Kohlekreis und Laterna Magica: Der Geisterglaube als solcher reicht für Jean Paul aus, um noch mit der dürftigsten Illusion einen Erfolg zu erzielen. Gleichzeitig deutet sich neben dem Spott über die erstaunliche Wirksamkeit derartiger Maskeraden aber auch ein anderer Aspekt des Geisterhaften an, wenn Jean Paul schreibt, daß es nutzlos sei, ein phantasievolles Kind mit einem unechten Gespenst zu erschrecken und es hinterher über den Betrug aufzuklären; es würde seine Ängste auch als Erwachsener nie ganz verlieren, da sie Teil seines Wesens seien[37)]. So wird am Ende der obengeschilderten witzigen Episode eine andere, durchaus unheilvolle Möglichkeit beleuchtet, von der aus sich Verbindungen zur "romantischen" Gestaltung der Gespenster-Thematik ergeben, wie sie vor allem

bei Tieck zu verfolgen ist: "... in Gustavs Gehirn riß dieses in der Luft hangende Gesicht (Hoppedizel mit einer Blendlaterne angestrahlt) mit der Ätznadel ein verzerrtes Bild hinein, das seine Fieberphantasien ihm einmal wieder unter die sterbenden Augen halten werden"[38]. Zur Auffassung vom Gespenstischen als Mittel psychologischer Beeinflussung, die zumindest äußerlich derjenigen Schillers noch verwandt ist, treten damit - allerdings nur angedeutet - die Mechanismen der Krankheitsvorstellung und des Wahnsinns[39].

5.2. Die übernatürliche Gespenstergeschichte: Zwischen wissenschaftlichem Okkultismus, Märchen und Phantastik

Die übernatürliche Variante nach 1800 bietet ein überaus buntes, differenziertes und schwer überschaubares Bild - allein ein Blick auf die Texte der Romantik belegt dies. Die Stoffgebiete lassen sich kaum schlüssig eingrenzen, und die einzelnen Motive entstammen den unterschiedlichsten Quellen. Es wäre falsch, davon auszugehen, daß die übernatürliche Variante in erster Linie auf ihrer Vorgängerin aus der Spätaufklärung basiert; diese war ja, wie gezeigt, primär philosophisch fundiert und verfügte daher in ganz bestimmter Weise über Vorstellungen des Volksglaubens. Vielmehr dienen den Autoren der nun zu betrachtenden Texte Stoffe und Motive beider Varianten als Quellen, ebenso wie die immer wichtiger werdende ausländische Literatur, die Wissenschaftsdiskussion, aber auch volkskundliche Schriften. Sowohl unter dem Gesichtspunkt der typologischen Entwicklung als auch dem der Rezeptionsmöglichkeit wäre es daher sinnlos, nur den unterschiedlichen Realisationen einzelner Stoffe oder Motive chronologisch nachzugehen - erheblich interessanter ist in diesem Zusammenhang die Frage der Darstellung sowie der zutagetretenden Tendenz. Zwar soll zunächst die Weiterentwicklung des gespenstischen Ritterromans verfolgt werden; vorwegzunehmen ist hier jedoch, daß dieser Typ so gut wie keine Zukunft hat. Ganz anders sieht es dagegen mit der in der Gegenwart spielenden Variante aus, und auch der volkskundlich-märchenhafte Typ beinhaltet Innovatorisches. Letztlich bleibt zu bemerken, daß sich zwar Stoffe und Motive der einzelnen Stränge durchdringen, bestimmte technische Kunstgriffe - etwa Tiecks Innovationen - aber keinesfalls

überall folgen zeitigen. Daher kann das chronologische Element im weiteren als sekundär angesehen werden, auf Übernahmen bzw. Wechselwirkungen, soweit sie von Wichtigkeit sind, wird jedoch in den einzelnen Kapiteln verwiesen.

5.2.1. Distanzierter Fiktionsraum: Das Spiel mit Moral und Realität

In der Gespenstergeschichte der Spätaufklärung hatte gegolten: "Echten" Spuk gab es nur in der sagenhaften "Vorzeit"; in der Gegenwart dagegen hatte alles eine natürliche Lösung zu finden. Diese Scheidung gibt es zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht mehr, und so ist für die folgenden Ausführungen zum übernatürlichen Typ in diesem Punkt weiter zu differenzieren. Zunächst sollen daher die Texte untersucht werden, die der eingeführten Trennung zumindest äußerlich noch zu folgen scheinen und von denen erwartet werden kann, daß in ihnen Bezüge zur älteren Tradition nachzuweisen sind.

5.2.1.1. Die Weiterentwicklung der spätaufklärerischen Version: Wandler-Thematik und "christliche Magie" bei Fouqué

Wie in 4.2.3.2. bereits angedeutet, gibt es den Ritterroman in der Manier von Spieß und Gleich wenig verändert noch bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Ähnliche Sujets gestaltete aber auch der Romantiker Fouqué, und zwar eigenartigerweise, ohne sich um die Entwicklungen zu kümmern, die das Gespenster-Genre unter dem Einfluß der Wissenschaftsdiskussion seit der Jahrhundertwende gemacht hatte. Auf diese wird im Anschluß an dieses

Kapitel einzugehen sein. Doch zunächst zu Fouqué. Natürlich realisierte er auch gänzlich andersgeartete gespenstische Themen, doch befindet er sich damit in der Gesellschaft anderer Autoren, die dafür repräsentativer sind. Beim Ritterstoff jedoch ist Fouqué so gut wie ohne Konkurrenz. Ebenso wie etwa Christian Heinrich Spieß ohne den "Vater der Ritterromane", Veit Weber, kaum zu denken ist, berief sich auch Fouqué im Nachwort zu seinen "Ausgewählten Werken"[40] auf diesen Autor, von dem er vielfach angeregt worden sei. Doch läßt sich feststellen, daß er den Gipfel des Erfolges mit seinem 1813 erschienenen "Zauberring"[41] in einem Augenblick erreichte, als der herkömmliche Ritterroman seinen Zenith in der Publikumsgunst bereits deutlich überschritten hatte. Fouqué glaubte offensichtlich, etwas anderes und vor allem Besseres bieten zu können, wenn er Goethes Angriffe auf die altdeutsche Richtung in der Literatur wie folgt zurückwies:

> ... Mir ist beinah, als finde hier einige gar seltsame Verwechslung statt mit den soi disant Rittergeschichten voll Burgverließen, Trugpfaffen, Raubrittern usw. Diese aber sind bekanntlich Kinder oder vielmehr Wechselbälge des achtzehnten Jahrhunderts ... (42).

Mithin hatte er das in diesen Texten dargestellte Mittelalter als teils aufklärerische, teils vom Sturm und Drang beeinflußte Projektion des 18. Jahrhunderts durchschaut, in der zwar die Freiheit des Einzelnen verwirklicht war, die aber gleichzeitig auch Greuel ebenso wie Wunder bruchlos in sich aufnahm. So wäre also zunächst zu fragen, inwieweit sich seine Geschichten von der genannten Literatur abheben lassen. In der Tat zeigen sich in seiner Auffassung der Ritterzeit einige deutliche Unterschie-

de[43]. Zunächst verbindet ihn jedoch mit den Autoren des spätaufklärerischen Ritterromans das freie Verfügen über beträchtliche Zeiträume, in denen er nur wenige und vage historische Fixpunkte setzt, etwa einzelne herausragende Ritter- bzw. Herrschergestalten, die er in einen im wesentlichen frei erfundenen Kontext stellt. Geschichtliche Details finden sich u.a. im "Todesbund" (Türkenkriege) oder im "Alwin" (Schlacht im Loener Bruch), sie bilden aber keineswegs Grundlage oder Hauptsache. Damit erschöpfen sich bereits die wesentlichen Parallelen, denn im Menschenbild des Ritters gibt es bereits deutliche Abwandlungen. War der Ritter im spätaufklärerischen Roman noch in erster Linie vom Kraftideal des Sturm und Drang geprägt, so tritt bei Fouqué ein Zug wertherscher Empfindsamkeit hinzu, und statt ungehemmter Entfaltung stellt Fouqué den Bereich der Ehre so in den Vordergrund, daß es scheint, als hätte er zwar keine herkömmliche rationalistische Projektion des Ritters geliefert, dafür aber das zeittypische Interesse am Duell ins Mittelalter transformiert: Die Zweikämpfe aus nichtigstem Anlaß sind in seinem Werk kaum zu zählen.

Auch die Doppelfunktion des Ritters als Kämpfer und Sänger (Integration des Minnedienst-Komplexes bei Fouqué) kannte der eingeführte Roman nicht, und was die Taten der jeweiligen Protagonisten anbetrifft, so kann man Fouqués Geschichten als "klinisch sauber" bezeichnen, denn ausführliche Schilderungen von Greueln gibt es bei ihm so gut wie nicht. Ebensowenig läßt sich hier das bei Spieß und Gleich reichlich vorhandene aufklärerische Gedankengut in der fiktiven Ritterwelt nachweisen: Das Kloster gilt Fouqué als Zuflucht und Entführung aus demselben - im Gegensatz zu Spieß und Gleich - als strafwürdiges Verbrechen, wie etwa die Geschichte "Die Güter in Valencia"[44] beweist. Feme und Geheimbünde kommen

ebenfalls kaum vor, und das traditionelle Land der verborgenen Weisheit, Ägypten, wird von ihm eher als Heimat der "Heiden" gesehen, die in erster Linie Irrgläubige und potentielle Adressaten für missionarische Bestrebungen sind und nicht, wie etwa bei Gleich, Menschen (vgl. die aufklärerische Haltung des Geistes (!) in Gleichs "Schwarzem Ritter": ihm gilt ein Maure ebensoviel wie ein Christ[45]). Damit wird neben Zweikampf und Liebe die dritte "Säule" der Fouquéschen Darstellungskunst angedeutet, auf die im Zusammenhang mit dem Thema dieser Untersuchung noch näher einzugehen sein wird: Religion. Es gibt bei Fouqué auch keine "Scheusale in Mönchskutte", wie sie zum festen Repertoire des älteren Ritterromans gehörten; dieser Bereich scheint Fouqué unantastbar, und auch damit entfernt er sich deutlich von den spätrationalistischen Tendenzen im Werk seiner Vorläufer.

Im Rahmen des Themas ist es überflüssig, jeden einzelnen Zug, der Fouqués Ritterzeit von derjenigen seiner Vorgänger unterscheidet, akribisch zu vermerken; der Überblick zeigt bereits deutlich, daß auch Fouqué ein ähnliches Darstellungsverfahren - nämlich Projektion eigener Ansichten und Vorstellungen in ein fiktives Mittelalter - anwandte wie die Autoren des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Daß dabei notwendigerweise auch ein seinem andersartigen persönlichen Standort entsprechendes unterschiedliches Resultat entstehen mußte, erscheint von daher nur logisch.

Es stellt sich nun die Frage nach Art und Funktion des "Gespenstischen" in seinen Schriften, wobei gleichzeitig anzumerken ist, daß eine genaue Aufschlüsselung und Analyse übernatürlicher Elemente in seinem nahezu unübersehbaren und bibliographisch noch nicht komplett erschlossenen Werk mehr als genügend Stoff für eine eigene Untersuchung liefern würde. Aus dem Bereich der "Gespenster-

geschichte" läßt sich zunächst jedoch der Komplex seiner Sagen ausgliedern, die er aus seinem Interesse für die germanische Mythologie heraus teils nachschöpfend verfaßte, teils in traditioneller Manier erzählend selbst erfand, wobei er einzelne Elemente aus der Überlieferung verwendete. Es war ihm in diesem Zusammenhang, das sei hier betont, nicht darum zu tun, auf einer höheren Ebene aus tradiertem Material neue Einheiten zu formen (wie es ihm in einem anderen Zusammenhang mit der "Undine" offensichtlich unfreiwillig gelang), vielmehr war es sein Ziel, ganz im Stil der Quellen zu schreiben.

Etwas anders sieht es in seinen längeren Ritterromanen aus, in die er eine Fülle heterogener Elemente des Übernatürlichen einflicht; allerdings kann hier festgestellt werden, daß sie keineswegs als Dreh- und Angelpunkt des Geschehens anzusehen sind, sondern - neben einer eindeutig ornamentalen Funktion - in erster Linie dazu dienen, gewisse Eigenschaften des jeweiligen Helden zu demonstrieren. Generell gilt, daß Fouqué dem "echten" Übernatürlichen breiten Raum gewährt; zwar läßt er gelegentlich psychologische Erklärungen zu, das Aufdeckungsprinzip des rationalistischen Typs kommt bei ihm jedoch nicht vor.

In typologischer Hinsicht interessanter als die Ritterromane sind seine kürzeren Gespenster-Texte; an zweien von ihnen soll im folgenden seine Stellung innerhalb der Entwicklung des Genres dargestellt werden.

5.2.1.1.1. Die Köhlerfamilie

In diesem Text[46)] greift Fouqué zwei Motive auf, die sich im älteren Ritterroman großer Beliebtheit erfreuten: den ruhelosen Geist und die Gefährdung des Menschen durch seine eigenen Begierden. Das Geschehen setzt ein

mit der Ankunft eines deutschen Handelsmannes, Berthold, im Hause eines Köhlers, nachdem er sich in "einer der großen Gebirgswaldungen"[47] hoffnungslos verirrt hat. Wildnis und Köhlerhaus sind typische Requisiten des unheimlichen Ritterromans, und die Einwohner tragen in ihrer Frömmigkeit Züge des eingeführten Eremiten- oder Klausner-Typs: Ein kleiner alter Mann erscheint, und man hält eine Betstunde ab. Der Neuankömmling, in eine sehr alte Tracht gekleidet und mit einem Zug tiefer Trauer auf seinem Gesicht, fühlt sich durch Berthold offensichtlich irritiert; als dieser nicht sofort einstimmt, als ein geistliches Lied begonnen wird, wirft er "seltsamlichte Blicke auf Berthold"[48], und der Köhler fordert diesen rasch zum Mitsingen auf. Als die Andacht beendet ist, verabschiedet sich der merkwürdige kleine Mann auf seltsame Weise: Zunächst verläßt er demütig den Raum, doch als die Tür schon ins Schloß gefallen ist, "riß er sie noch einmal auf, warf einen furchtbar wilden Blick auf Bertholden und schmiß sie dann krachend wieder zu"[49].

Die Situation erscheint einigermaßen rätselhaft, denn der Köhler zeigt sich über das ungewöhnliche Benehmen des frommen Greises erstaunt, gibt Berthold (und damit dem Leser, der das Geschehen aus dessen Perspektive miterlebt) aber keine näheren Aufschlüsse über seine Person, so daß er ihn für den etwas sonderbaren Großvater hält. Mit der Bitte, sich nicht dadurch stören zu lassen, wenn der Alte zufällig sein Zimmer betrete, wird Berthold für die Nacht in einer nicht abschließbaren Kammer untergebracht. Berthold kann keinen Schlaf finden, seine Gedanken kreisen um den Beruf, die Geschäfte, und "dabei hatte er nie eine so gewaltige, ausschließliche Begier nach Gewinn empfunden, als in diesem wunderlichen Zustande"[50]. Endlich schläft er ein, doch nur, um kurz nach Mitternacht plötzlich zu erwachen und den Greis

mit seinem Mantelsack, in dem er wertvolle Gegenstände verwahrt, beschäftigt zu sehen. Auf seinen Schrei: "Räuber! Zurück von meinem Eigentume!"[51] verschwindet der Eindringling zunächst, dabei ängstlich betend, erscheint jedoch kurz darauf wieder auf rätselhafte Weise im Zimmer und offeriert Berthold weitaus größere Reichtümer, wenn er ihm in den Wald folgen wolle. Der sagt in seiner plötzlich aufgeflammten Besitzgier zu, der Alte verläßt die Kammer, um seinen Mantel zu holen, zurück kehrt jedoch "ein hagerer, ungewöhnlich großer Mann im blutroten Mantel, ein gewaltiges Schwert unter dem einen, eine Muskete im anderen Arm"[52], der dem Greis sehr ähnlich sieht. Berthold hält ihn für des Alten Bruder, weigert sich, mitzugehen und schießt endlich in seiner Angst mit der Pistole auf ihn, worauf er verschwindet. Durch den Lärm geweckt erscheint der Köhler und löst das Geschehen mit einem einzigen Satz auf: "Um Gott ..., was habt ihr denn mit unserem Hausgeist angefangen?"[53]

Das bis dahin noch durchaus rational erklärbare Geschehen nimmt damit eine Wendung ins Übernatürliche. Wie der Leser vom Köhler erfährt, handelt es sich um den ruhelosen Geist eines Geizhalses, der ursprünglich in der unheimlichen Gestalt, in der ihn Berthold zuletzt gesehen hatte, umging, bis er durch "Gebet, Geduld und Reinigung des Herzens"[54] zum demütigen Büßer geworden war. Der Kunstgriff Fouqués, ihn durch Bertholds "unfromme" Gedanken wieder zu seiner ursprünglichen Riesengestalt wachsen zu lassen, entstammt ebenfalls dem Requisitenfundus des gespenstischen Ritterromans von Spieß und Gleich, in dem damit allerdings in allegorischer Weise das Wachsen der Leidenschaften dargestellt wird.

Berthold verabschiedet sich noch in der Nacht mit dem Gefühl, an allem schuld zu sein, trauert jedoch der verpaßten Gelegenheit nach, an des Geistes Schätze zu kommen - aber bald sieht er die unheimliche Gestalt wieder vor sich. Wieder verfällt er dessen Einfluß; an verschiedenen Orten wird gegraben, allein es finden sich nur zu Asche zerfallende Töpfe. Der Geist, im Begriff, sich auf Berthold zu stürzen, den er für das Mißlingen verantwortlich macht, wird im letzten Augenglick durch den Hahnenschrei gebannt.

Als Berthold Jahre später wieder in das Haus der Köhlerfamilie kommt, ist der Geist durch deren unerschütterliche Frömmigkeit so gut wie erlöst: er gibt seine Existenz nur noch durch überirdische Töne und einen milden Lichtschimmer kund. Auch diese Schlußszene erinnert stark an die bekannten Muster des Geisterromans im Stil von Spieß und Gleich, in denen die Erlösung des Wandlers des öfteren ganz ähnlich beschrieben wird.

Fouqué zeigt in diesem Text, daß er dem eingeführten Typ stark verpflichtet ist, zumindest gilt das für den motivischen Bereich. Doch fällt sofort auf, daß der bekannte Rahmen von Schuld und Sühne nicht die gewohnte Rolle spielt - nicht auf die Handlungen des Geistes mit ihren Folgen kommt es an, ebensowenig tritt das Gespenst von Anfang an als Verführer auf - es waren vielmehr Bertholds "weltliche" Gedanken, die die Wandlung bewirkten. Aber auch bei Berthold kann kaum von einer echten Verfehlung die Rede sein: Es wird ausdrücklich betont, daß ihm die plötzlich aufflammende Besitzgier sonst fremd war. Mithin gibt es einen unaufgelösten Zusammenhang zwischen beiden, der die schicksalhaften Begebnisse auslöst.

Offensichtlich besteht Bertholds "Schuld" hauptsächlich darin, daß er die schon fast überirdische Frömmig-

keit und Seelenstärke der Köhlerfamilie nicht besitzt; angedeutet findet sich darin noch die Direktive des aufklärerischen Typs, moralisch zu handeln, doch fehlt das bekannte Herausstreichen der Nutzanwendung völlig. Das primäre Interesse Fouqués liegt auf der allesüberwindenden Kraft der Frömmigkeit.

Von dieser Lehre abgesehen, bleibt der Leser jedoch einigermaßen verunsichert zurück: Immerhin war der Handlungsreisende keineswegs ein Verbrecher, sondern ein Durchschnittsmensch, verdankte seine Rettung aber nur einem Zufall, denn ein Hinweis auf göttliches Eingreifen, wie es bei Spieß und Gleich gang und gäbe war, läßt sich nicht finden. Vom moralischen Exempel spätrationalistischer Manier finden sich nur noch flüchtige Spuren - neben der Tatsache, daß nach Ansicht Fouqués tiefe Frömmigkeit böse Geister bannt, liegt der Kern dieser Geschichte vor allem darin, daß ein unerklärlicher Schicksalsraum jenseits von Schuld oder Unschuld statuiert wird, der sich im plötzlichen Hervorbrechen einer neuen Charaktereigenschaft Bertholds, der sündhaften Besitzgier, beunruhigend manifestiert. In diesem Punkt unterscheidet sich Fouqués Text grundlegend von seinen Vorgängern.

5.2.1.1.2. Der böse Geist im Walde

Die unter dem typologischen Gesichtspunkt interessanteste Geistergeschichte Fouqués ist der "Böse Geist im Walde"[55]. Auch hier greift er das Motiv der ruhelosen Seele auf, führt jedoch das Geschehen einer andersartigen Lösung zu. Zunächst wird der Leser wieder auf den typischen Schauplatz des Ritterromans, eine einsame Burg in "einem wüsten gefürchteten Walde"[56], versetzt, in der an einem Abend im Spätherbst der Ritter Eckenbrecht mit seinen beiden Söhnen, seiner Tochter und dem

Knecht Wehrbold zusammensitzt. Die Umgebung erscheint wie geschaffen für Gespenstergeschichten, und der Vater erzählt auch wirklich die Geschichte eines mutigen und gewandten Knappen, der die Anerkennung seines Fürsten gewinnt, sich dann aber unglücklicherweise in die Prinzessin Blonde verliebt, die von seiner Häßlichkeit beständig zum Lachen gereizt wird. Dieser Sachverhalt erhält dadurch eine unheimliche Dimension, daß in solchen Augenblicken auch der inzwischen zum Ritter Geschlagene sich von einem unwiderstehlichen Lachzwang ergriffen fühlt, obwohl er innerlich völlig verzweifelt. Eines Tages hält er diesen Zustand nicht mehr aus, fällt aus Rache über Blondes Vater her, flieht und wird Oberhaupt einer Räuberbande, mit der es ihm beinahe gelingt, die Prinzessin zu fangen. Als sie, äußerst knapp durch das Zerstören einer Brücke vor dem Räuber gerettet, bei seinem Anblick wieder ihr Lachen anstimmt, stürzt er sich in den Fluß, seine Seele dem Teufel weihend. Seitdem treibt er als Gespenst sein Unwesen, und ein einziger böser Gedanke kann ihn herbeilocken. Er entwickelt sich zu einer Geißel der ganzen Gegend, die dadurch allmählich von allen Menschen verlassen wird. Mitten im Wald, so geht die Sage, sollen noch die schwarzgebrannten Ruinen des ehemaligen Fürstenschlosses stehen.

Auf den ersten Blick handelt es sich um eine herkömmliche Gespenstersage, wie sie sich im übernatürlichen Typ der Spätaufklärung nicht selten findet. Doch fällt bei näherer Betrachtung auf, daß von einer Schuld des Teufelsbündlers zunächst nicht gesprochen werden kann, denn anfangs besitzt er alle Anlagen zum Guten, und es ist nicht so sehr seine Leidenschaft zur Prinzessin als vielmehr die dämonische Lachlust, die beide bei jeder Begegnung ergreift, die schließlich das Unheil heraufbeschwört. Eine Begründung für diese Tatsache wird nicht

gegeben, und so erweist sich der Anstoß der unheilvollen Entwicklung als aus dem Rahmen menschlichen Seins herausgelöst, ohne daß jedoch in der bekannten Manier von Spieß dem Teufel die Verantwortung zugeschoben wird.

Dieselbe ungreifbare dämonische Sphäre manifestiert sich blitzlichtartig nun auch in der Rahmenhandlung, wenn der Ritter Eckenbrecht den Anlaß für seine Erzählung wie folgt begründet:

> Vielleicht auch hab' ich schon zuviel gesprochen, aber nun treibt mich's fort und fort, als müßten urplötzlich alle heimlichen Dinge offenbar werden (57

Man fühlt sich unwillkürlich an den unerklärlichen Mitteilungsdrang des "Blonden Eckbert"[58] in Tiecks gleichnamiger Erzählung erinnert, und genau wie dort schlägt die zunächst scheinbar isolierte Gespenstergeschichte auf die Rahmenhandlung durch, denn auf die Frage Heerwalds, des ältesten Sohnes, wo sich der bewußte Wald befinde, antwortet der Vater: "Wir wohnen mittendrin"[59]!

Damit erhält die Situation eine neue Dimension, denn neben dem düsteren Ton des Vaters zeigen vor allem die ängstlichen Gebete des alten Knechts, daß die ganze Geschichte völlig ernst gemeint und der spukende Teufelsbündler mithin als bedrohlich nahe Realität aufzufassen ist. Die zunächst scheinbar nebensächliche Bemerkung, daß das Gespenst durch böse Gedanken herangezogen werden kann (ähnlich wie schon in der "Köhlerfamilie") erlangt plötzlich Aktualität, als Eckenbrecht seinen Kindern mitteilt, warum die Familie in diese Wildnis gezogen ist: Von Feinden und Neidern zur Flucht gezwungen, wählte Eckenbrecht diesen unheimlichen Wohnort, gab dem Gespenst aber keinen Anlaß, Macht über sich zu gewinnen: "In Worten und Werken hielt ich mich still, und daher konnte mir der böse Geist nichts anhaben"[60]. Doch nun will

Eckenbrecht seine Söhne zur Rache antreiben, sie sollen die Wildnis verlassen und die Feinde zur Rechenschaft ziehen, denn menschliche Greueltaten können ihnen keine Angst mehr einjagen, da sie in dem unheimlichen Wald groß geworden sind.

Mit diesem Ausspruch wäre eigentlich die Voraussetzung für den Einbruch des Übernatürlichen erfüllt - aber Fouqué gibt dem Geschehen zunächst eine andere Wendung. Allem Anschein nach ist der Wald nämlich gar nicht so unbewohnt, wie Eckenbrecht dachte, denn Heerwald, der Älteste, der schon lange darauf wartet, der Einsamkeit zu entfliehen, hat sich mit einem unbekannten Ritter angefreundet, der ihm ein schönes Leben in Aussicht gestellt hat, wenn er "ihm ganz angehören wolle"[61], was Heerwald bisher allerdings nicht gelobt hat.

Aber auch der zweite Sohn, Rickbert, ein Kind, hat einen eigenartigen Bekannten: ein wunderliches kleines Männchen, das mit den Tieren sprechen und riesige Luftsprünge machen kann, die es Rickbert auch beibringen will, wenn der ihm dafür des Vaters Siegelring beschafft.

Zum Schluß bricht auch Wintrude, die Tochter, ihr Schweigen. Seit einiger Zeit trifft sie sich heimlich mit einem schönen jungen Ritter, der von ihr gehört und sich aufgemacht hat, sie kennenzulernen - er will sie als seine Braut aus der Wildnis führen, aber sie verweigerte bislang ihre Zustimmung. An dieser Stelle mischt sich der alte Knecht ein und stellt die Gesellschaft vor ein neues Rätsel: Er selbst hat den schönen jungen Ritter tot aufgefunden und begraben - noch bevor Wintrude ihn kennenlernte.

Die Ereignisse beginnen sich nun zu überschlagen: Heerwald schwört, den Rätselhaften zu töten, der Vater stellt sich ihm in den Weg, verstößt ihn, als er nicht nachgibt - Heerwald gelobt sich wütend seinem unheimlichen Freund an. Eckenbrecht schleudert daraufhin sei-

nen Siegelring zu Boden: "Bevor er mit seinen Rechten an diesen ruchlosen Erstgeborenen falle, nehme mich und alles der Satan zum unlösbaren freudlosen Besitz!"[62] Den unbedachten Worten folgt augenblicklich ein Klopfen am Burgtor, herein tritt ein Fremder - den Heerwald als seinen Freund aus dem Walde begrüßt. Aber auch Rickbert erkennt ihn - es ist der lustige Gnom, und er hebt den Siegelring auf und bringt ihn ihm. Wintrude schließlich hält den Ankömmling für den schönen Ritter. Einzig der Vater weiß sofort Bescheid: "Zurück! Ihr Kinder zurück! ... Es ist der böse Geist im Walde!"[63] Wintrude bekreuzigt sich, die Täuschung zerstiebt, und das Gespenst steht in seiner wahren Gestalt da. Nur das Mädchen und der Knecht bleiben außerhalb seiner Reichweite, die anderen drei sind ihm verfallen. Als die beiden aus ihrer Ohnmacht erwachen, sind sie von den Ruinen der alten Fürstenburg umgeben, auf denen der Ritter Eckenbrecht seinen Wohnsitz begründet hatte.

Vom Schluß her wird klar, daß der Teufelsbündler lange und geduldig auf seine Chance gewartet hatte. Vordergründig erscheint damit das Rätsel in konventioneller Manier gelöst: Eckenbrecht und seine beiden Söhne hatten, jeder auf seine Weise, Schuld auf sich geladen und erhielten nun ihre gerechte Strafe, während die Fallstricke des Bösen den Tugendhaften nichts anzuhaben vermochten - ein altes christliches Motiv, das ja auch bei Spieß schon vorkam: der Teufel, der stets auf der Lauer liegt und seine Netze spinnt, hier in der originellen Variante, daß er jedem in der Gestalt erscheint, die dem potentiellen Opfer am meisten entspricht. Doch stellt man bei näherer Betrachtung fest, daß das schlimme Ende keineswegs ausschließlich auf die Fallen des bösen Geistes zurückzuführen ist - die erzählte Zeit beträgt nur wenige Stunden, und als die Runde sich zusammensetzte, war ihre

Welt noch in Ordnung, die Schlingen zwar gelegt, doch noch ohne Aussicht auf Erfolg. Das Neue an diesem Konglomerat älterer Versatzstücke liegt im Verweis auf den unerklärlichen Zwang, unter dem Eckenbrecht das unselige Thema berührt, dem der plötzliche unmotivierte Ausbruch seiner Rachsucht, das jähe Zerwürfnis mit seinem Sohn folgen, woraufhin der Sieg des Teufels nicht mehr zu verhindern ist.

Wieder manifestiert sich - wie schon in der "Köhlerfamilie" - eine übergeordnete Sphäre, deren Bedeutung sich dem Leser verschließt und ihn in einem Zustand des Grübelns zurückläßt. Von einer echten Schuld kann eigentlich nur beim Vater die Rede sein, der seinen Wohnsitz ganz bewußt im Bannkreis des Gespenstes gewählt hatte - die Ereignisse in der verhängnisvollen Nacht jedoch stellen sich als eruptives Hervorbrechen eines rätselhaften Verhängnisses dar. Vor allem dieser Aspekt entfernt - neben dem Kunstgriff, eine alte Sage bedrohlich auf die Gegenwart übergreifen zu lassen, und einzelnen skurrilen Momenten wie dem hüpfenden Kobold - Fouqués Text weit von seinen Vorlagen, denen er die einzelnen Stränge für sich genommen zu verdanken scheint.

Die Tatsache, daß es zwar vordergründig einen moralisch befriedigenden Schluß in dieser Geschichte gibt, dahinter jedoch ein dem Leser unerklärlicher Bereich deutlich wird, der das Geschehen insgesamt verdunkelt statt erhellt, macht deutlich, daß Fouqués Behandlung des traditionellen Themas nur noch äußerlich den eingeführten Mustern folgt. Es wurde bereits angedeutet, daß einzelne Züge an Tieck erinnern; ohne dessen "Blonden Eckbert" wäre möglicherweise Fouqués Geschichte gar nicht denkbar gewesen. Daß Tieck erst im Anschluß an ihn betrachtet wird, liegt daran, daß zum einen die

Verbindungen der Texte Fouqués zu dem älteren Ritterroman enger sind als dies bei Tieck der Fall ist, zum anderen Tieck in seiner Variante des Gespenster-Themas so weit über Fouqué hinausgeht, daß man in seinem Fall von einer Neubestimmung des Genres sprechen kann.

5.2.1.2. Der Neuansatz Ludwig Tiecks: Das Ende der Realität im "Blonden Eckbert"

Ludwig Tieck steht in verschiedener Hinsicht an exponierter Stelle innerhalb des Genres "Gespenstergeschichte". Bereits betrachtet wurde seine theoretische Auseinandersetzung mit Shakespeares Behandlung des Wunderbaren; im folgenden wird seine eigene literarische Manier zu untersuchen sein. Daß Tieck am Ende dieses Kapitels steht, hat weniger damit zu tun, daß er ein echter Nachfolger von Autoren wie Spieß und Gleich wäre; es kann vielmehr vorab festgestellt werden, daß sein "Blonder Eckbert", ähnlich wie Fouqués Geschichten, nur noch äußerliche Züge dieser Variante beinhaltet. Das Entscheidende liegt zunächst in der Tatsache, daß der "Blonde Eckbert" in ferner Vergangenheit spielt, ohne aber dem Bereich des Märchens oder der Sage anzugehören. Im übrigen hatte Tieck - obwohl er sich später ironisch davon distanzierte - den "Gespensterautoren" des ausgehenden 18. Jahrhunderts zeitweise großes Interesse entgegengebracht und auch selbst Beiträge zu deren Themenkreis geschrieben[64]. In typologischer wie interpretatorischer Hinsicht davon besonders interessant ist das von ihm verfaßte Schlußkapitel des Romans "Die eiserne Maske" von 1792, eine Auftragsarbeit für den Autor Friedrich Rambach, der gleichzeitig Tiecks Lehrer war. Der Roman enthält ansonsten nur "ornamentale" Geistererscheinungen ohne größere Bedeutung, Tieck jedoch stellt das Gespenst in ein neues Licht.

Ryno, der gescheiterte Verbrecher, sitzt allein im Zimmer und hadert mit seinem Schicksal; er verspürt keinerlei Reue über seine Untaten, das einzige, was ihn quält, ist, daß sein Spießgeselle Dunkan nicht mehr lebt. Ganz in der Manier seines Vorbildes Shakespeare läßt Tieck seinen Helden fordern, der Tote möge sich zu ihm gesellen. Das Erstaunliche scheint wahr zu werden: "Ich komme", schallte es aus tiefster Ferne entsetzlich durch alle Gemächer"[65], und mit allen üblichen Standard-Attributen gespenstischer Szenen erscheint der Geist: Langsame Schritte hallen, der Riegel verschiebt sich, und beim Scheine eines Blitzes steht Dunkan im Raum. Er winkt Ryno, ihm zu folgen, und als sie an einer Tür vorüberkommen, schaudern die Personen im dahinterliegenden Raum vor unerklärlichem Grauen. Der Geist führt Ryno auf eine Klippe; unterwegs will sein Hund ihm folgen, aber als er in seine Nähe kommt, entflieht er winselnd. Ryno sieht in einer Vision den glücklichen Tod, der seinem Bruder Carno bestimmt ist; er zittert, "Dies sein Tod? Und der Meine?" "Weh! Weh! Du gehst in den Tod"[66]! ruft eine dumpfe Stimme aus dem Tal - Dunkans Geist versinkt. Ryno tut unwillkürlich einen Schritt vorwärts - und stürzt in den Abgrund.

Zunächst erscheint die Szene nicht sonderlich unkonventionell, interessant ist jedoch die Tatsache, daß das ablaufende Geschehen aus der Perspektive Rynos geschildert wird. Es besteht die Möglichkeit - wie bei Jean Paul schon angedeutet - die Ereignisse psychologisch als Wahnvorstellungen eines Selbstmörders zu deuten. Dem entgegen steht aber der Kunstgriff Tiecks, andere Lebewesen an den Ereignissen zu beteiligen. So erschauern die Menschen im angrenzenden Zimmer unwillkürlich, ohne jedoch konkret etwas zu bemerken. Ein weiteres Indiz wäre die plötzliche Furcht des Hundes. Fazit: Dem Leser wird kein völlig eindeutiger Sachverhalt mehr geboten;

zwar ist das moralische Gleichgewicht mit dem Ende des Verbrechers wiederhergestellt, die Frage des "wie" bleibt jedoch zu einem Teil der Phantasie des Lesers überlassen.

Den entscheidenden Schritt in seiner Auseinandersetzung mit dem Gespensterstoff vollzieht Tieck aber im "Blonden Eckbert". Ähnlich wie die "Eiserne Maske" ist auch diese Erzählung zumindest formal als Rittergeschichte aufzufassen. Eckert und Walther sind Freunde, und als der letztere wegen des schlechten Wetters auf Eckberts Burg übernachtet, benutzt man die Gelegenheit, um ihm die Lebensgeschichte von Eckberts Frau Bertha zu erzählen. Diese wurde in ihrer Kindheit von den Eltern schlecht behandelt, bis sie endlich beschloß, fortzulaufen. Und in der Geschichte Berthas geschieht nun etwas Eigenartiges, das sofort Assoziationen mit den Texten Spieß' hervorruft: Die durchaus realistisch begonnene Rittergeschichte schlägt urplötzlich ins Märchen um, denn Bertha trifft nach langem Umherirren auf eine merkwürdige alte Frau, die gut in die Reihe der Märchenhexen einzuordnen wäre: "Sie war fast ganz schwarz gekleidet und eine schwarze Kappe bedeckte ihren Kopf und einen großen Theil des Gesichts, in der Hand hielt sie einen Krückstock."[67]. Die Ebene des Wunderbaren wird folgerichtig beibehalten; das Kind hilft der Alten im Haushalt, zu dem ein eigenartiges Mitglied gehört: Neben einem kleinen Hund hat sie einen merkwürdigen Vogel zu versorgen, der stets das gleiche sonderbare Lied singt und Eier legt, die sich als Perlen oder Edelsteine erweisen.

Längere Zeit geht alles gut, aber eines Tages wird das Mädchen von der Sehnsucht nach der Stadt und den Menschen so stark überfallen, daß es aufbricht; den

Vogel nimmt es mit, den Hund überläßt es angebunden seinem Schicksal. Der Märchenschluß - etwa ein Ende der "Lehrzeit" mit darauffolgender Belohnung - bleibt aus, Bertha kehrt in die reale Welt zurück. Ihre Eltern sind gestorben, sie mietet sich mit den gestohlenen Edelsteinen ein Haus, wird aber ständig von ihrem schlechten Gewissen geplagt. Der Vogel beginnt wieder zu singen, allerdings ist der Text des Liedes in wehmütiger Weise verändert - und folgerichtig tötet sie in einem Affekt das Fabelwesen, dem in der prosaischen Welt kein Lebensraum zustand. Ihr seelisches Gleichgewicht scheint endgültig vernichtet:

> Jetzt wandelte mich oft eine Furcht vor meiner Aufwärterin an, ich dachte an mich selbst zurück, und glaubte, daß sie mich auch einst berauben oder wohl gar ermorden könne ... (68).

In dieser Zeit lernt sie den Ritter Eckbert kennen und heiratet ihn. Eine Interpretation von Berthas phantastischer Erzählung als Spiegelung ihres Seelenlebens liegt nahe - ein kleines Mädchen, das seine Schuld in die Form des Märchens kleidet und als Frau in der wirklichen Welt Symptome des Verfolgungswahns entwickelt. Doch das Geschehen hat auf der realistischen Ebene, in der die drei Menschen zusammensitzen, eine überraschende Pointe: Walther kennt den Namen des Hundes, an den Bertha sich nicht mehr erinnern konnte!

Die drückenden Schuldgefühle der Frau haben ein Gegenstück in dem plötzlich erwachenden Argwohn Eckberts, der die überraschende Wendung des Geschehens zunächst nicht bemerkt hat. Er beginnt nun zu zweifeln, ob es klug war, dem Freund alles zu erzählen: "Wird er nicht vielleicht ... eine unselige Habsucht nach unseren Edelsteinen empfinden, und deswegen Plane anlegen und sich

verstellen?"[69] Als Bertha ihm die unerklärliche Tatsache von Walthers "Mitwisserschaft" eröffnet, tötet er ihn. Bertha stirbt an einer Krankheit, die sie sich durch die psychischen Erschütterungen zugezogen hatte.

Bis zu diesem Punkt ist Tiecks Geschichte durch ein eigenartiges Nebeneinander der märchenhaften Jugend Berthas und einer psychologischen Beschreibung der Charaktere der beiden Hauptpersonen gekennzeichnet, deren Realismus mit der wunderbaren Ebene, auf der sich Berthas Kindheit bewegte, kontrastiert. Und der ersten Berührung beider Sphären - Walthers Kenntnis des Namens - folgt nun eine zweite, folgenreichere: Dem vereinsamten Eckbert schließt sich der Ritter Hugo an, beide werden unzertrennlich. Wieder plagt Eckbert der bohrende Argwohn: Wäre jener noch sein Freund, wenn er alles über ihn wüßte? Und abermals gibt er Einzelheiten seines früheren Lebens preis - Hugos Freundschaft scheint unverändert; aber Eckbert wird seiner krankhaften Zweifel nicht Herr:

> ... kaum waren sie in den Saal getreten, als ihm beim Schein der vielen Lichter die Mienen seines Freundes nicht gefielen. Er glaubte ein hämisches Lächeln zu bemerken, es fiel ihm auf, daß er nur wenig mit ihm spreche, daß der mit den Anwesenden viel rede und seiner gar nicht zu achten scheine (70)

Er gewinnt den unerklärlichen Eindruck, als ob statt Hugo der ermordete Walther anwesend wäre; daraufhin verläßt er die Gesellschaft und flieht auf seine Burg. Wieder drängt sich eine Interpretation der Ereignisse als Projektion subjektiver Ängste auf - aber die Märchenwelt gewinnt mit einem Schlag eine unheimliche Realität: In einem Bauern, den er nach dem Weg fragt, erkennt Eckbert wieder den toten Walther - und plötzlich hört

er das oft beschriebene Lied des Vogels aus Berthas Jugend. Realität und Märchen verschwimmen ineinander, "das Wunderbarste vermischte sich mit dem Gewöhnlichsten, die Welt um ihn her war verzaubert ..."[71]. Unvermittelt steht die Alte vor ihm: "Niemand als ich war dein Freund Walther, dein Hugo"[72]. Auf diese phantastische Eröffnung folgt sofort eine reale: Bertha war in Wirklichkeit Eckberts Schwester; ihr gemeinsamer Vater hatte sie bei der Alten erziehen lassen, weil sie das Kind einer anderen Frau war. Eckbert stirbt im Wahnsinn.

Den einzigen "nachprüfbaren" Sachverhalt bildet die Familiengeschichte, die auch das vor allem in der rationalistischen Gespenstergeschichte beliebte Inzest-Motiv enthält; erklärt wird dadurch wenig. Ähnlich wie im "Ryno" gibt es in diesem Text die Möglichkeit einer psychologischen Betrachtungsweise des Übersinnlichen als Spiegelbild einer seelischen Krankheit, doch stehen dem die märchenhaften Elemente gegenüber, die ebenfalls zur Realität zu gehören scheinen. Die äußerst heterogenen Stränge werden von Tieck so raffiniert verknüpft und kombiniert, daß sie sich je nach der Situation teils verstärken, teils relativieren. Die subjektiven Angst-Halluzinationen Eckberts, die in den charakteristischen Abschnitten diagnostiziert erscheinen, werden von Tieck direkt in Realität umgesetzt, die Gespenster seines Innenlebens gewinnen Gestalt, so daß eine "Lösung" im herkömmlichen Sinn nicht mehr möglich ist. Wie man die Geschichte auch drehen und wenden mag, eine eindeutig feststellbare Wirklichkeit gibt es hier nicht.

Damit scheint das von Tieck bei Shakespeare bewunderte Prinzip der Entwertung des Koordinatensystems des Zuschauers/Lesers vollzogen worden zu sein. Der Leser bleibt ohne Interpretationshilfe zurück; abgesehen da-

von: Wo wäre der Schuldige für das Verhängnis Eckberts zu suchen? Unerklärlicher Schicksalsraum sowie das Fehlen einer eindeutig nachvollziehbaren Wirklichkeitsebene verweisen den Leser weitgehend auf seine eigene Einstellung in Sachen "Übersinnliches" und belassen ihm als beruhigende Distanzierungsmöglichkeit einzig den von historischer Realität entleerten Schauplatz des Ritterzeitalters.

Tiecks Sonderstellung wird erst deutlich, wenn man sich erinnert, daß sein bahnbrechender Text bereits 1797 erschien, zu einer Zeit, wo die bereits betrachteten beiden Varianten der Spätaufklärung noch in vollster Blüte standen. Sein Einfluß war zunächst gering; in den übernatürlichen Texten Apels und Launs, die noch zu untersuchen sind, gibt es kaum Anklänge, das gleiche gilt auch für den bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts fortbestehenden Ritterroman. Tiecks Wirkung blieb offenbar größtenteils auf die Romantik beschränkt[73]; E.T.A. Hoffmann - ein ausgesprochener Erfolgsautor - aber auch Arnim[74], sind ihm verpflichtet. Hoffmanns Prinzip der changierenden Realität war bereits Gegenstand zahlreicher wissenschaftlicher Arbeiten und braucht hier nicht dargestellt zu werden; als typische Beispiele könnte man vor allem den "Goldenen Topf" oder auch die "Prinzessin Brambilla" anführen. Auf ihn wird noch zurückzukommen sein. Zunächst ist es unerläßlich, unter dem Aspekt der Präsentation gespenstischer Stoffe nochmals auf den Autor Contessa einzugehen, der schon im Kapitel "Rationalistische Gespenstergeschichte" eine exponierte Rolle gespielt hat.

5.2.1.3. Contessas "Meister Dietrich": Insinuierte Metaphysik

Überblickt man das schmale Werk des heute hauptsächlich als Sylvester aus Hoffmanns "Serapionsbrüdern" bekannten Autors, dann stellt man fest, daß von den dreizehn in seinen "Schriften"[75] abgedruckten Prosaerzählungen nur drei auf das Spiel mit dem Übernatürlichen gänzlich verzichten; trotzdem kann Contessa keineswegs auf das einseitige Bild des Gespensternovellisten festgelegt werden. Vielmehr erweist sich die Bandbreite seines Schaffens bei näherer Betrachtung als ungeahnt groß. Neben reinen Kindermärchen, die sich in Ton und Handlung an der Volkstradition orientieren, stehen sich Texte unterschiedlichster Tendenz und Ausprägung gegenüber, von denen in erster Linie zwei, nämlich der "Meister Dietrich"[76] und die bereits untersuchten "Schatzgräber", in typologischer Hinsicht Neues bringen. Es handelt sich auch beim "Meister Dietrich" um die bereits betrachtete Technik der Andeutung, doch findet sich dieses Verfahren hier in der Kombination mit einem - so scheint es - nicht-"natürlichen" Stoff. Die Unsicherheit des Rezipienten ist in diesem Fall typisch!

Anders als die "Schatzgräber" spielt der "Meister Dietrich" nicht in einer realistisch gezeichneten Gegenwart, sondern in einer vagen Vergangenheit, nach einigen wenigen Hinweisen könnte man auf das 16. Jahrhundert schließen. Der genaue Schauplatz ist im Rahmen der vorliegenden Arbeit kaum von Bedeutung, es genügt, daß auch in diesem Fall das Geschehen durch den unbestimmten Fiktionsraum distanziert wird. Den Kern des Geschehens bildet der Komplex "Unerfüllte Liebe/Mord": Der junge Maler Dietrich - glücklich verheiratet - restauriert ein Gemälde in einer Kirche und freundet sich dabei mit einem

regelmäßigen Besucher an, der seine Selbstzufriedenheit mit dem Hinweis auf größere und glänzendere Dinge im Leben stört. Bald darauf verliebt sich Dietrich in eine schöne Unbekannte; es handelt sich um eine Gräfin, die sich von ihm porträtieren lassen will. Dietrich verstrickt sich immer tiefer in die Netze dieser Frau, die ihn zu Spionagediensten gegen ihren Mann mißbraucht, bis er diesen, als er die Intrige durchschaut, auf eine Andeutung von ihr vergiftet - mit einem Mittel, das er zufällig von seinem Bekannten aus der Kirche bekommen hatte. Seine Frau ist inzwischen einsam gestorben, er selbst sieht sich in der Folge nach und nach von der Gräfin beiseitegeschoben, da verschafft er sich gewaltsam Zugang zu ihrem Zimmer und überrascht sie in den Armen des Mannes aus der Kirche - eines kaiserlichen Spions, mit dem sie zusammengearbeitet hatte. Dietrich will ihn erstechen, trifft aber die Frau und wird schließlich hingerichtet.

Es handelt sich mithin wieder um die Darstellung einer Intrige, der Dietrich zum Opfer fällt; zuerst wurde eine Art Drang zum Höheren in ihm geweckt, danach seine Liebe zur Gräfin planmäßig zu Verbrechen bis zum Mord ausgenützt. Das Intrigen-Motiv mit politischem Hintergrund bildete bekanntlich zumeist den Kern des Geisterseher- und Geheimbundromans - doch ist dies auch schon die einzige Parallele. Weder spielen "natürliche Magie" noch eine etwaige abergläubische Prädisposition des Malers die Hauptrolle. Vordergründig nützt der Unbekannte lediglich die Liebe Dietrichs für seine Zwecke aus. Trotzdem wird das Geschehen nicht rein "diesseitig" abgehandelt, wie es scheint. Erstens hat der Maler nach dem Tode seiner Frau einen merkwürdigen Traum: Über ihm hängt an einem Schwert ein riesiger Blutstropfen, er selbst ist völlig bewegungsunfähig, und

der Tropfen fällt ihm schließlich auf die Stirn[77]. Damit kündigt sich sein Verhängnis bereits in einem Augenblick an, in dem er an den Mord, den er bald begehen wird, noch gar nicht denkt, was eine rein psychologische Interpretation des Traums ausschließt. Zweitens verdient die Gestalt des geheimnisvollen Besuchers in der Kirche, die sich später als Urheber seines Unglücks erweist, einige Aufmerksamkeit: Vor allem in ihr manifestiert sich der Bereich, der das Geschehen über die reine Liebes- und Intrigengeschichte hinaushebt.

Der unbekannte Kirchenbesucher wird nämlich als "Mann von stattlichem Wesen und Ansehn, ob er gleich nur in schlechter Kleidung, fast wie ein Jäger einherging"[78], vorgestellt, und Contessa präzisiert diese Beschreibung, indem er ihn fortan als den "Grünrock" bezeichnet. Diese Kleidung gilt aber als Attribut des Teufels, und der Eindruck wird auch durch die Verhaltensmaßregel, die der Besucher Dietrich gibt, unterstrichen. "Wollt ihr nur, so könnt ihr auch!"[79] Ebenso rätselhaft muß es erscheinen, wenn der "Grünrock" auf einem Jahrmarkt den "Lebensbalsam" für Dietrich erwirbt, der sich später als Gift erweist, obwohl dieser noch gar keinen Zugang zu den Akten des Grafen hat und der Mord an diesem sich später auch nicht als von langer Hand vorbereitet, sondern als kurzfristige Folge von der Aufdeckung der Intrige darstellt. Ebenso rätselhaft ist das Auftauchen des "Grünrocks" in Dietrichs Heim genau in dem Augenblick, in dem der Maler sich besinnt und auf seinem schicksalhaften Weg umkehren will - der Unbekannte zerstört die Chance mit einigen bösen Andeutungen gegenüber Dietrichs Frau Kunigunde. Der rettende Augenblick ist ungenützt verstrichen, und der Leser muß dem "Grünrock" hellseherische Fähigkeiten zuerkennen. Dietrichs Frau erkrankt, der Maler schwankt zwischen ihr und der Gräfin hin und

her, noch einmal kehrt er um, was der "Grünrock" mit den vieldeutigen Worten quittiert: "Wenn ich wollte, gingst du nicht mehr hinein, nie mehr"[80], und als Dietrich das Haus betritt, erfährt er von seiner Tochter: "Der grüne Mann ist da gewesen"[81]. Die geheimnisvolle Gestalt nimmt immer mehr Raum in seinem und dem Leben der Familie ein, gewinnt - neben der Gräfin - eine sich ständig vergrößernde Macht über den Maler, der keine eigene Handlung mehr vollbringen kann, ohne vorher seinen Rat einzuholen. Kunigunde warnt ihn nach einem Traum mit den Worten: "Nimm dich vor dem Grünen in acht ... Steh ab von deinem Wege, sonst bist du hier und jenseits verloren"[82]. Noch einmal versucht Dietrich umzukehren, er will den Unbekannten aufsuchen, um ihn an weiteren Einmischungen zu hindern - niemand will ihn kennen! Er kommt in die Kirche, wo er ihn das erste Mal getroffen hatte, sein Blick fällt auf drei rote Sternchen, die der "Grüne" damals beiläufig an die Wand gemalt hatte - alles fällt Dietrich wieder ein und ihm wird klar, daß er der Gräfin nie entsagen kann. Plötzlich scheint das unvollendete Bild Kunigundes Züge anzunehmen, ein Angstschrei hallt durch die Kirche, der Maler wird ohnmächtig. Als er erwacht und eilig nach Hause zurückstrebt, findet er Kunigunde tot - offensichtlich ihrer Krankheit erlegen. Aber seine Tochter teilt ihm mit, daß der "Grüne" wieder dagewesen ist!

Manches mag durch Dietrichs aufgewühltes Gemüt erklärlich sein, etwa Kunigundes Erscheinung in der Kirche. Was aber hat es mit den drei roten Sternchen auf sich? Ein psychologischer Trick oder teuflische Kunst? Seine Frau ist offensichtlich ihrer Krankheit erlegen - aber was wollte der "Grüne" bei ihr? Diese Fragen lassen sich im Zusammenhang mit der Intrige kaum erklären; Contessa geht über seine Technik der unheimlichen Andeutung nicht

hinaus und liefert keine einzige klare Begründung. Damit entzieht er der Geschichte einen Teil ihrer realen Grundlage, und der Leser gerät in Zweifel, ob er das vor ihm sich entrollende Geschehen vordergründig seinem Ablauf entsprechend auffassen soll, oder ob sich nicht vielmehr die "wahre" Handlung auf einer ganz anderen Ebene abspielt. Der Autor läßt den Leser in seiner Verwirrung allein; als Dietrich den als Spion entlarvten "Grünrock" niederstechen will, trifft er die Gräfin, und der Unbekannte ist spurlos verschwunden. Noch einmal kommt er mit ihm zusammen: Als Kapuziner verkleidet erscheint der "Grüne" auf unerklärliche Weise im Kerker und will ihm zur Flucht verhelfen - aber Dietrich weigert sich. Auch hier ist der "Grüne" keineswegs eindeutig als übernatürliches Wesen gekennzeichnet; sein Verschwinden aus dem Zimmer der Gräfin bzw. das Auftauchen im Kerker geschieht ohne gespenstische "Zutaten", es wird lediglich als ungewöhnlich dargestellt.

Für eine Interpretation des "Grünen" als Abgesandten der Hölle, wie es Hans Meyer tut[83)], fehlt jeder eindeutige Hinweis, ebensowenig sind seine Handlungen aber rein "diesseitig" voll befriedigend zu erklären. Contessa taucht das rationalistische Motivpaar Intrigant/Opfer, wie es aus den Geisterromanen der Spätaufklärung bekannt ist, in ein diffuses Licht, was er einerseits dadurch erreicht, daß er den magischen Komplex fast völlig zurücktreten läßt, dafür aber die einschlägig geschulte Phantasie des Lesers durch sein Verfahren der vagen Assoziation in ganz bestimmte Bahnen lenkt, ohne die Lesererwartung in irgendeiner Hinsicht vordergründig zu bestätigen. Das "Gespenstische" ist in diesem Text mithin vor allem darin zu suchen, daß sich die "Realität" der Handlung nicht eindeutig erfassen läßt; den Schritt ins Irreale, wie ihn Tieck getan hatte, unterläßt Contessa jedoch.

Wie kaum in einer anderen Geschichte bleibt es im "Meister Dietrich" dem Leser überlassen, ob er die Existenz einer übergeordneten Sphäre anerkennen will oder nicht. Auch im Rahmen der vorliegenden Untersuchung läßt sie sich keineswegs eindeutig unter die Rubrik "Übernatürliche Gespenstergeschichte" einordnen. Die Interpretation hängt weitgehend von des Lesers eigener Einstellung in Sachen Übernatürliches ab - nur der vage Schauplatz bietet eine Möglichkeit, das Geschehen zu distanzieren.

Der "Meister Dietrich" erscheint deshalb so bemerkenswert, weil er bereits 1809 veröffentlicht wurde, also noch vor Contessas Bekanntschaft mit E.T.A. Hoffmann, dessen "Ritter Gluck" im selben Jahr erschien. Die Geschichte steht ohne Vorläufer da, wenn man von Tiecks "Blondem Eckbert" absieht, an den sich kaum Anklänge feststellen lassen.

5.2.1.4. Kleists "Bettelweib von Locarno": Beglaubigter Irrationalismus

Eine Typologie der Gespenstergeschichte wäre unvollständig, wenn eine der merkwürdigsten Realisationen dieses Stoffes unerwähnt bliebe: Kleists "Bettelweib von Locarno"[84]. Dieser Text stieß vom Inhalt her in der Forschung bereits auf Ratlosigkeit[85], und in der Tat handelt es sich dabei um eine nur schwer einzuordnende Schöpfung. Was Contessa tat, den Leser selbst entscheiden zu lassen, was er vom erzählten Geschehen hält, ist Kleists Absicht nicht: Der vordergründige Berichtston des unbestechlichen Chronisten, hinter dem eine vorwärtsstürmende Dramatik zutage tritt, gilt als eines der Hauptcharakteristika der Geschichte. Unter dieser Voraussetzung ist danach zu fragen, was den Inhalt ausmacht und unter welchen Gesichtspunkten er referiert wird.

Zunächst ist festzustellen, daß der Text nur noch am Rande unter der Rubrik "Distanzierter Fiktionsraum" einzuordnen ist - die erzählte Zeit liegt möglicherweise gar nicht so lange zurück, keinesfalls handelt es sich um das Zeitalter des Rittertums, denn der Marchese geht mit der Büchse auf die Jagd. Zum anderen reicht das Geschehen bis in die unmittelbare Gegenwart, wenn es heißt, "noch jetzt" lägen "seine weißen Gebeine in dem Winkel des Zimmers, von welchem er das Bettelweib von Locarno hatte aufstehen heißen"[86]. Entscheidend bleibt trotzdem, daß es sich um eine vage Vergangenheit handelt, und auch der Schauplatz ist trotz der Ortsangabe "Locarno" nur in Umrissen gezeichnet. So kann auch in diesem Fall das "beruhigende" Prinzip der Distanzierung Anwendung finden.

Was geschieht eigentlich in diesem Text? Zunächst erscheint das Kernmotiv durchaus konventionell: Ein reicher Mann vertreibt eine Bettlerin, die sich dabei tödlich verletzt und, so muß der geübte Leser schließen, durch ihr späteres "Umgehen" den Übeltäter straft - also das Gespenst als Rächer, eine Rolle, die es sowohl im gespenstischen Ritterroman als auch in der älteren englischen Literatur übernommen hatte. Bei näherem Hinsehen ergeben sich jedoch einige Auffälligkeiten: Der Marchese hatte die Bettlerin nur zu einem Platzwechsel angehalten, den Sturz hatte sie selbst verschuldet. Man hätte ihm nicht einmal fahrlässige Tötung vorwerfen können. Als Grund für die harte Strafe erscheint dies aus der Sicht der älteren Gespenstergeschichte dürftig. Und angenommen, es handelt sich bei dem Gespenst um die Bettlerin - ein eindeutiger Hinweis fehlt im Text - warum wird auch sie gestraft, indem sie ruhelos umgehen muß?

Mit der älteren Gespensterliteratur der Spieß und Gleich jedenfalls verbindet diesen Text, vom Kernmotiv abgesehen,

so gut wie gar nichts. Von Schuld und Strafe, zumindest in einem halbwegs erträglichen Verhältnis, kann beim Marchese nicht die Rede sein, und auch die Vorstellung einer sündenbeladenen Seele, die umgehen muß, bis sie geläutert in die Ewigkeit eingehen kann, liegt Kleist augenscheinlich fern. Nicht nur die Bettlerin, auch den Marchese trifft ein böses Geschick, das in keinem zwingenden Zusammenhang mit seinem Handeln stand.

Auch bei Kleist manifestiert sich damit wieder die schon bei Fouqué und Tieck lokalisierte ungreifbare dämonische Sphäre, die von außen unabwendbar in das Geschick des Menschen eingreift. Wieder findet sich am Schluß keine den Leser befriedigende Lösung, die, wenn schon die reale und die übernatürliche Welt nicht klar geschieden sind, doch zumindest zu einem moralischen Ausgleich führen würde.

Aber das ist nur ein Aspekt dieser Geschichte. Der interessantere liegt wieder in ihrer Präsentation. Die sprachlichen Besonderheiten wurden bereits erwähnt. Nun wäre zu fragen, was den Kern des erzählten Geschehens ausmacht. Es zeigt sich, daß das Vergehen, der Anlaß für den Spuk, gleichsam nur die Vorgeschichte bildet. Erzählt wird eigentlich nur der Spuk selbst - und dies gleich in vierfacher Weise[87]. Das erste Mal wird das Geschehen in indirekter Form mitgeteilt: Ein Kaufinteressent, der in dem bewußten Raum übernachtet, berichtet den Vorfall dem Schloßherrn. Der Spuk wiederholt sich vor dem Marchese selbst. Ein drittes Mal trägt sich das Geschehen in Gegenwart der Frau des Marchese und eines Bedienten zu, die der Schloßherr als Zeugen mit in das Zimmer genommen hat. Beim vierten Mal ist, zufällig, der Haushund mit dabei, und, ähnlich wie in Tiecks "Ryno", nimmt auch das Tier den Spuk wahr.

Die viermalige beharrliche Wiederholung des unglaublichen Geschehens, jedesmal in seiner Konkretheit gesteigert, jedesmal in seiner Glaubhaftigkeit durch beteiligte Zeugen bestärkt, nimmt dem Vorgang seinen eigentlich absurden Charakter und hämmert dem Leser geradezu ein: Genauso und nicht anders hat es sich zugetragen. Eine "natürliche" Lösung gibt es nicht. Dieser Kunstgriff steigert die Ratlosigkeit des Lesers, dem ohnehin schon vom Inhalt her der sichere Boden entzogen ist, bis zu einem Punkt, von dem aus keine rational oder moralisch befriedigende Lösung mehr erreichbar scheint - er muß sich mit der Existenz eines blinden Geschicks, gegen das der Mensch machtlos ist, abfinden. Einzig die mangelnde Konkretheit des ablaufenden Geschehens bietet eine rettende Distanzierungsmöglichkeit.

Was bleibt für die übernatürliche Gespenstergeschichte des beginnenden 19. Jahrhunderts als Zwischenresumeé festzuhalten? Außer bei Fouqué steht sie nicht oder kaum noch in der Tradition des älteren Ritterromans, wenn auch vereinzelt Motive dieser Variante auftauchen. Das Neue an den Texten, die unter der Rubrik "Distanzierter Fiktionsraum" zu subsumieren sind, also wie der Ritterroman in weiter Vergangenheit spielen, liegt aber nur teilweise im motivischen Bereich; interessanter ist der Gesichtspunkt der Präsentation sowie der Auffassung des Übernatürlichen durch den Autor. Es zeigt sich, daß zum einen die Frage der moralisch oder wissenschaftlich befriedigenden Auflösung des Geschehens zunehmend vom Leser selbst entschieden werden muß und daß die angewandte Erzähltechnik teilweise eher darauf abzielt, ihm dieses Urteil zu erschweren als zu erleichtern - der auf den ersten Blick paradox erscheinende Berichtstil Kleists bildet, was den Effekt anbetrifft, keine Ausnahme!

Die Texte selbst zeigten kaum Anklänge an die konkrete Situation des beginnenden 19. Jahrhunderts, und die Verlegung des Geschehens in ferne Zeiträume tat ein übriges, um einen gewissen sagenhaften Charakter, wie ihn auch der ältere Ritterroman hatte, zu erhalten.

Wie aber sieht es mit der unter dem Rezeptions-Aspekt interessantesten Variante, dem in der Gegenwart spielenden Typ aus? Dieses Feld war ja bisher im wesentlichen dem rationalistischen Geisterseher-Roman vorbehalten gewesen. Insbesondere hier ergeben sich aber nun bedeutsame Veränderungen.

5.2.2. Unmittelbarer Fiktionsraum: Der Spuk rückt näher

Stand an der Wiege des rationalistischen Typs ein großer Dichter, nämlich Schiller, so ist auch an der Ausbildung der übernatürlichen, d. h. nicht erklärten, Gegenwarts-Variante ein Autor mit höchst bekanntem Namen beteiligt: Goethe. Seine Stellung innerhalb des Genres ist mit der Tiecks vergleichbar, denn ähnlich wie dieser verfaßte er zu einem Zeitpunkt einen innovatorischen Text, an dem die beiden Varianten der Spätaufklärung noch die literarische Bühne beherrschten. Die Rede ist von einer Episode in den 1795 erschienenen "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten"[88]. Ebenso wie Tiecks "Blonder Eckbert" wirkte sich Goethes Geschichte zunächst so gut wie gar nicht auf das Genre aus, weshalb auch in diesem Fall das chronologische Element ohne Bedeutung ist.

5.2.2.1. Die Neubestimmung der spätaufklärerischen Version: Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten"

Bemerkenswert ist zunächst das Prinzip, nach dem die drei zusammengehörenden Gespenstergeschichten mitgeteilt werden: sie stehen nicht einfach für sich, sondern werden in einer Runde vorgetragen, und so ergibt sich innerhalb des Textes die Möglichkeit, ihre Inhalte zu diskutieren. Schon hier deutet sich eine neue Verfahrensweise an. Eines der Mitglieder des Kreises, Fritz, berichtet von einem eigenartigen Vorfall im Schlosse eines Freundes[89]: Ein Waisenkind wird bei jedem Schritt, den es macht, von einem rätselhaften Klopfen unter den Bodendielen begleitet; in realistischer Weise wird mitgeteilt, daß das Pochen stets in dem Augenblick erfolgt, wenn es den Fuß zum Weiterschreiten aufhebt. Der Hausherr läßt die Dielen aufreißen, findet aber nichts Besonderes; allerdings stößt er auf einige Ratten. Daraufhin schwört er dem Mädchen, daß er es prügeln wolle, falls sich diese Laute noch einmal hören lassen sollten - und der Spuk ist vorbei. Eine mögliche unheimliche Wirkung wird durch die trockene und realistische Sprache, in der das Geschehen referiert wird, verhindert: "Dieses Pochen ward von jedermann vernommen, der mit ihr ging oder nicht weit von ihr stand. Anfangs scherzte man darüber, endlich fing die Sache an, unangenehm zu werden"[90]. Man geht dem seltsamen Ereignis mit wissenschaftlichem Interesse zu Leibe, das zuletzt im Abtragen des Bodens gipfelt.

Zunächst fühlt man sich wieder an die rationalistischen Exempelgeschichten Wageners erinnert, doch gibt es mehrere bedeutsame Unterschiede. Wie die Texte Wageners spielt auch Goethes Erzählung in der Gegenwart, doch

wird die dort übliche natürliche Erklärung hier nur angedeutet (Ratten), nicht aber mit Schillerscher Akribie dargeboten. Im Gegenteil: Fritz, der Erzähler, bringt die Möglichkeit eines Schutzgeistes ins Spiel, und der Charakter des Vorgangs - echter oder unechter Spuk - bleibt damit in der Schwebe. Das Interessante an dem Text liegt also daran, daß ein zumindest andeutungsweise übernatürlicher Vorgang - wieder ist das Urteil des Rezipienten gefragt - in die Gegenwart verlegt wird. Etwas gemildert wird der Eindruck des Übernatürlichen durch die ironische Haltung des Autors, die in der Stelle durchscheint, in der der Spuk durch die Drohung des Hausherrn abrupt beendet wird. War alles ein dummer Scherz des Mädchens? Oder bannt man Geister mit der Hetzpeitsche?

Ebenfalls einen ironischen Unterton zeigt die Geschichte von der Sängerin Antonelli[91], die auf einer historischen Anekdote basiert. Vom Ablauf der Handlung her ist es eine reine Gespenstergeschichte - eine schöne Frau weigert sich, ihren todkranken ehemaligen Liebhaber ein letztes Mal zu besuchen. Prompt wird sie (man erfährt am Ende der Geschichte, daß er mit einem Fluch auf den Lippen verstorben ist) in der darauffolgenden Zeit von übernatürlichen Erscheinungen heimgesucht. Die Szenerie erscheint um einiges farbiger: Nacht, Mondschein, ein unheimlicher Klageton. Doch mischen sich in die distanzierte Teilnahme der Sprache verfremdende Momente, wenn beim ersten Ertönen des schauerlichen Klagelautes der Italiener zur Sängerin bemerkt: "Wenn sie mit ihren Freunden Zeichen verabreden ..., so lassen sie doch solche weniger auffallend und heftig sein"[92].

Das Resultat dieses unheimlichen Geräusches wird jedesmal genau berichtet. Es besteht in "... sechs teils Einzel-, teils Doppelohnmachten"[93]. Nach einer gewissen

Zeit wird der Ton durch das Geräusch eines Schusses ersetzt, und als Höhepunkt empfangen die Sängerin und der Marchese jeder eine geisterhafte, aber handfeste Ohrfeige, wobei der Erzähler nicht vergißt, darauf hinzuweisen, daß sie den Schlag auf der rechten, er aber auf der linken Wange verspürt hatte. Überhaupt werden die einzelnen Details der Vorfälle mit peinlicher Sorgfalt mitgeteilt; unter anderem erfährt der Leser, daß man nach dem Knall des Schusses alle Fensterscheiben untersucht habe, weil man glaubte, daß der Dame nach dem Leben getrachtet würde - sogar die Polizei wird bemüht. Zum Schluß läßt sich nur noch ein Händeklatschen hören, an das die Sängerin ja von Berufs wegen gewöhnt ist und das sie erheblich weniger stört; dann wird es von "himmlischen" Tönen abgelöst, die endlich ganz aufhören.

Das Irreale, anfangs ein Moment des Grauens, nutzt sich durch die Häufigkeit und Pünktlichkeit seines Erscheinens zu einem gesellschaftlichen Ereignis von zunehmender Lästigkeit ab, und "die ganze Geschichte rückt damit ebenfalls bis hart an die Grenze der Satire und unverhohlenen Verulkung"[94].

Wenn Gerhard Fricke die Reaktion der Zuhörer auf die geschilderten Begebenheiten als "ergebnislos-leeres Hin- und Hergeschwätz"[95] apostrophiert (womit er formal durchaus recht haben mag), so übergeht er mit dieser Formulierung das auffällig Neue innerhalb der historischen Entwicklung der literarischen Gespenstergeschichte, das derartige Diskussionen erst provoziert: Obwohl die Geschichten in der Gegenwart spielen, bleiben sowohl die Protagonisten als auch der Leser in einem Zustand des Grübelns zurück, da eine eindeutig bewiesene Lösung nicht mitgeliefert wird. Im Gegensatz zu allen anderen bisher untersuchten Gegenwarts-Geschichten schließen die beiden letzten Beispiele eher mit einer Verschleierung

der Zustände, die paradoxerweise mit einer fast naturwissenschaftlich exakten Beschreibung aller Details einhergeht. Nicht zu vergessen bleibt in diesem Zusammenhang auch der distanzierte Standpunkt des Autors, der die einzelnen Geschichten verschiedenen Teilnehmern der Gesprächsrunde in den Mund legt und so die - mehr angedeuteten als wirklich bezogenen - Positionen wieder relativiert.

Goethes schon im biographischen Teil beschriebene nüchtern-wissenschaftliche Einstellung zum Spuk - primär rationalistisch, aber ohne das zeittypische Vorurteil, alles Übernatürliche müsse Trug sein - zeigt sich am deutlichsten in der kleinen gespenstischen Einlage, die auf die Rahmenhandlung übergreift: Mit lautem Knall platzt die Platte eines Schreibtisches. Für dieses Ereignis gibt es keine vernünftige Erklärung; man befragt alle erreichbaren Meßgeräte, das Barometer, das Thermometer - das Fehlen eines Hygrometers wird beklagt. Nichts Außergewöhnliches läßt sich feststellen, doch dann bemerkt man, daß in der Nähe ein Brand ausgebrochen ist. Es ist wiederum Fritz, der die Vermutung ausspricht, daß in dem Hause, in dem das Feuer wütet, eine Art "Zwillingsbruder" des geborstenen Tisches steht, der wahrscheinlich in eben diesem Augenblick ein Raub der Flammen wurde. Er sei vom gleichen Holz und vom selben Tischler gefertigt - mithin müsse eine Art von "Sympathie" zwischen beiden Möbeln bestanden haben[96)].

Ganz deutlich tritt die schon in der Geschichte von der Sängerin zu verfolgende rein faktisch-beobachtende Haltung gegenüber eigenartigen Erscheinungen zutage, die sich besonders im eiligen Griff zum Meßinstrument dokumentiert. Und eine Erklärungsmöglichkeit gibt es in diesem Falle auch: Die Theorie der "Sympathie" entstammt der historischen Diskussion unerklärlicher Phänomene und

ist nicht weit von der Vorstellung des "Rapports" aus der magnetischen Lehre entfernt. Auf eine mögliche naturwissenschaftliche Auflösung der Ereignisse in der Zukunft wird also hingewiesen; für den Augenblick jedoch bleibt auch diese dritte Episode in der Schwebe, und der Leser wird sich gemäß seiner eigenen Ansicht entscheiden müssen.

Resumierend läßt sich feststellen, daß Goethe bereits 1795 der Gegenwartsgeschichte ihre traditionelle exorzistische Anlage nimmt. Ähnlich, wie das in derjenigen Variante, die in ferner Vergangenheit spielt, zu Beginn des 19. Jahrhunderts eingeführt wurde, muß sich auch hier der Leser seinen eigenen Reim auf die geschilderten Ereignisse machen, denn der Autor liefert keine eindeutige Stellungnahme, legt jedoch eine naturwissenschaftlich-rationalistische Betrachtungsweise nahe. Der Spuk tritt damit unmittelbar an den Leser heran - ein vorzeitlicher Fiktionsraum ist nicht vorhanden, und der Rückgriff auf eine zeitgenössische Theorie dürfte den unheimlichen Charakter nur wenig mildern.

5.2.2.2. Die Heterogenität des Übernatürlichen: Das "Gespensterbuch" von Apel und Laun als Kompendium

Es wurde bei Goethe deutlich, daß sich die Trennung rationalistische/übernatürliche Gespenstergeschichte nicht mehr ganz so problemlos darstellt. Konnte man bislang zwischen echten oder unechten Gespenstern unterscheiden, so zeigt sich jetzt, daß auch dem Übernatürlichen durchaus auf rationalistische Weise gegenübergetreten werden kann. Schon bei Goethe gehört der Spuk nicht mehr eindeutig der Ebene des Dämonischen an,

sondern birgt in sich die Möglichkeit, in naher oder ferner Zukunft mit Hilfe naturwissenschaftlicher Methoden entschlüsselt und dem Weltbild eingefügt zu werden.

Diese Ambivalenz ist für das beginnende 19. Jahrhundert typisch. Ein aufschlußreiches Beispiel stellen die Schriften der Autoren Apel und Laun dar, deren rein rationalistische Texte bereits untersucht wurden - insbesondere das "Gespensterbuch" ist in dieser Hinsicht als eine Art Kompendium anzusehen.

5.2.2.2.1. Stoffe: Von allem etwas

Der thematische Rahmen des "Gespensterbuchs" ist äußerst heterogen. Neben Texten in gereimter bzw. rhythmischer Sprache sowie Feenmärchen orientalischer Prägung, auf die hier nicht näher eingegangen werden soll, finden sich unter anderem eine Realisierung des Freischütz-Stoffes[97], ein Konglomerat aus Rattenfänger- und Rübezahlsage ("Der Totentanz"[98]), eine Geschichte, die sich mit der ebenfalls dem Volksaberglauben entnommenen "Bräutigamsvorschau"[99] befaßt, und eine Rittergeschichte, die stark an die Märchen der Brüder Grimm erinnert[100]. Diese Rittergeschichte ist übrigens der einzige Text, der in der bekannten "Vorzeit" spielt, ansonsten hat sie aber wenig mit den Romanen in der Art von Spieß und Gleich zu tun, die sich in erster Linie im Begriffsrahmen "Mensch" bzw. "Abgeschiedene Seele"/ "Vorsehung" (gute und böse Mächte) bewegten. Hier geht es weder um die Verführungskünste des Teufels noch um die Erlösung einer armen Seele, sondern um einen Schatz, der gespenstischen Wächtern abgerungen wird. In der Kern-Szene (die sich im Prinzip unverändert auch bei den Brüdern Grimm findet: Die gespenstischen Gestalten

"materialisieren" sich, indem sie stückweise durch den Kamin herabfallen - vgl. "Einer der auszog, das Fürchten zu lernen" bzw. "Geistermahl") wird das Geschehen auf die Märchenebene transponiert und ist damit im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht mehr von Bedeutung.

Eine ähnliche Affinität zur Volkssage ist im "Totentanz" festzustellen; der geisterhafte Freund und Weggenosse eines jungen Mannes, dem die Hand seiner Angebeteten von deren Vater verweigert wird, tyrannisiert die Stadt, indem er mit seiner Pfeife zunächst die Toten aus den Gräbern lockt, später sämtliche Jungfrauen entführt, solange, bis der Vater von den geängstigten Bürgern gezwungen wird, seine Tochter dem Bewerber zur Frau zu geben. Auch im "Freischütz" erweisen sich reale und übernatürliche Sphäre als kaum getrennt, und die eindimensionale Ebene des Märchens kann sich entfalten, wenn der Jäger Wilhelm die Hilfe des Teufels in Anspruch nimmt, um beim "Probeschuß", der ihm das Anrecht auf die Forstei und die Hand seiner Geliebten bringen soll, nicht zu versagen.

Diese Stoffe, die eindeutig der Volkstradition entstammen, wecken in der "unrationalistischen" Realisierung eher Assoziationen mit den Märchensammlungen der Romantik, als mit denjenigen Texten, die der Spätaufklärung zuzuordnen sind und in denen sie eine didaktische Umwertung (gegen den Aberglauben) erfuhren. Auch zum Repertoire des Ritterromans oder gar des Geisterseher-Typs sind sie nicht zu rechnen. Die drei hier kurz besprochenen Geschichten, die übrigens alle von Apel verfaßt wurden, sind für das Thema dieser Arbeit nur am Rande von Interesse, es sollte lediglich angemerkt werden, daß sie ihre Aufnahme in das "Gespensterbuch" wohl eher dem durch die Romantik angefachten Interesse für das Gebiet des Märchens und der Sage verdanken; mit dem

"übernatürlichen" Ritterroman, der ebenfalls märchenhafte Elemente enthält, haben sie - was die Zentralthemen anbelangt - jedenfalls nichts zu tun.

Die verbleibende Hauptgruppe der übernatürlichen Gespenstergeschichten enthält selbstverständlich auch Elemente des Volksaberglaubens; diese erweisen sich jedoch zumeist nicht so streng an traditionelle Überlieferungen gebunden und werden oftmals durch Bezüge zur historischen Zeitsituation abgewandelt und aktualisiert. Noch wichtiger ist, daß in diesen Texten diesseitige und jenseitige Welt eindeutig geschieden sind, so daß es nicht zum Effekt des "alltäglichen Wunders" kommen kann, wie dies ja im Märchen der Fall ist - vielmehr tritt das Übernatürliche zumeist abrupt und unbegreiflich in die reale Welt.

Abgesehen von diesem Element, das nach seinen entscheidenden Erscheinungsformen aufgeschlüsselt und analysiert werden soll, zeigt es sich, daß die stoffliche Grundlage dieser Texte in den meisten Fällen wieder von Liebes- und Ehegeschichten gebildet wird, die sämtlich in der Gegenwart spielen, wenn auch mehrmals Binnenerzählungen eingeflochten sind, die weit in die Vergangenheit zurückreichen. Nur in Apels "Klara Mongomery", Launs "Totenkopf"[101] und dem "Verhängnisvollen Abend"[102] hat dieser Themenkomplex mit dem Spuk selbst direkt nichts zu tun, wenn er auch keineswegs fehlt.

In der ersten Geschichte geht es primär um einen ruhelosen Geist, der seit dem Jahre 1559 umgehen muß, bis eine Prophezeiung erfüllt ist, und Launs "Totenkopf", der in erster Linie die Geschichte eines jungen Mannes enthält, der, statt wie es der Vater wünscht, Schulmeister zu werden, ein Leben als Zauberkünstler vorzieht, schließt nur unzureichend motiviert mit einer Verheiratung. Die Ehegeschichte fehlt auch nicht in Launs "Ver-

hängnisvollem Abend", doch hat der Tod Theodors zu diesem Komplex keinen ursächlichen Bezug, sondern steht vielmehr im Kontext mit dem gleichzeitigen Sterben seines weit entfernten Bruders, das er in einem prophetischen Traum vorhergesehen hatte. In den restlichen Geschichten gewinnt der oben umschriebene Stoff nun eine erhöhte Bedeutung, denn in ihnen erwächst das unheimliche Ereignis direkt aus diesem Bereich.

So endet in Launs "Geisterseherin"[103] eine schicksalhafte Verbindung von Nachkommen zweier einstmals verfeindeter Familien mit deren Tod; in der "Verwandtschaft mit der Geisterwelt"[104] darf Florentine ihren Auserwählten nicht heiraten, wenn sie eine Todesprophezeiung unwirksam machen will. Gleich zwei Opfer bringt die gespenstische "Totenbraut"[105] in Launs gleichnamiger Geschichte in ihre Gewalt, nachdem sie die beiden Männer zuerst zum Bruch ihrer Treuegelöbnisse gegenüber ihren Verlobten veranlaßt hat, und auch der auf dem Unglück einer verlassenen Geliebten und dem Kummer des Vaters aufgebauten Ehe des Herrn von Eibengrün in Launs "Vorbedeutungen"[106] kann keine Zukunft beschieden sein. Das Ehepaar in Apels "Zwei Neujahrsnächten"[107] versucht das Verhängnis, das der Frau in einem prophetischen Traum offenbart wird, zu überlisten, was sich als vergeblich erweist, und im "Geisterruf"[108] wird ein Mädchen im Jenseits mit ihrem früh verstorbenen Geliebten vereinigt. Der soziale Unterschied ist die Ursache, daß ein armer Hauslehrer die Verbindung mit seiner reichen Geliebten für aussichtslos hält und hofft, daß eine längere Trennung die beiderseitigen Gefühle erkalten lassen werde - daß das nicht der Fall ist, zeigt die Erscheinung des Mädchens in seiner Todesstunde ("Die Braut im Sarge"[109]). Die Gier nach einem verborgenen Schatz bringt der Frau des Schatzsuchers den Tod (Laun: Das unterirdische Glück"[110]), und der Wunsch, sich durch

einen Blick in einen magischen Spiegel zu versichern, daß der Geliebte auch ihr Ehemann wird, führt in Apels "Bräutigamsvorschau" zum Tod des Mädchens.

Auch das Milieu weist die schon bekannten Veränderungen zu dem des älteren Gegenwarts-Typs auf: Die beiden Erzählungen um die "Totenbraut" spielen zwar im adeligen Milieu, teilweise auch in Italien, also einem exotischen Schauplatz, aber der Erzähler, ein ominöser "Marchese", der Züge des "Magiers" aus den Geisterseher-Romanen trägt[111], gibt sie in einer geselligen Runde in einem Badeort zum besten. Zwar bleiben einige Erzählungen im wesentlichen noch im Rahmen "hoher Stand/exotischer Schauplatz" ("Bräutigamsvorschau", mit Einschränkungen auch "Die Verwandtschaft mit der Geisterwelt" und die Binnenerzählung in der "Klara Mongomery"), doch sind etwa im "Totenkopf", im "Unterirdischen Glück", im "Geisterruf" und in der "Braut im Sarge" die Protagonisten sämtlich dem bürgerlichen Milieu zuzurechnen, und ein auf den ersten Blick aus dem Rahmen fallender Text wie die "Geisterseherin" aus dem Roman "Schloß Riesenstein", in dem sogar ein "Haunted Castle" nicht fehlt, wird von einem gewissen Herrn von Serlau einem durchaus gemischten Kreise mitgeteilt.

Damit erschließt sich auch hier der Bereich des echten Spuks dem Alltagsmenschen, der früher höchstens in den kurzen Texten in Wageners Manier eine Rolle spielte, wenn es galt, seine einfältige Unaufgeklärtheit zu verspotten bzw. - bei Apel und Laun - seinen Rationalismus auf die Probe zu stellen. Welche Arten von Spuk spielen in diesen Texten eine Rolle, und wie werden sie von den Autoren dargestellt? Eine Analyse der zentralen Motive zeigt, inwieweit die traditionellen Muster befolgt, bzw. gesprengt werden.

5.2.2.2.2. Vorahnungs-Motiv

Das Motiv der Vorahnung, genauer: des prophetischen Traumes steht in Launs "Verhängnisvollem Abend" an zentraler Stelle. So wird die plötzlich aufgeflammte Lust zu einer weiten Reise bei einem kränklichen jungen Mann, Kuno, als Vorahnung seines baldigen Todes interpretiert. In einer Diskussionsrunde fallen zwar auch "rationalistische" Argumente, doch bleibt die Feststellung unwidersprochen, daß in der Familie dieses Mannes oftmals Todesfälle durch ein solches Phänomen angekündigt wurden. Der Verdacht erhärtet sich weiter durch einen Traum von Theodor, Kunos Bruder, in dem der dritte Bruder (er lebt im Ausland) eine gemeinsame Reise zum Grabe der Eltern ankündigte und mit den Worten schloß: "Kuno wird uns nachkommen"[112]. Die rätselhafte Mitteilung erhält kurz darauf einen realen Sinn - am nächsten Tag kommt ein Brief an, der den Tod des im Traum erschienenen Bruders meldet. Die beiden anderen folgen ihm wenige Tage später ins Grab nach.

Die Interpretation von Träumen bzw. Vorahnungen hat, wie die diversen "Traumbücher" beweisen, eine lange Tradition, und die Assoziation "lange Reise/Tod" ist nicht neu. Doch tradiert der Volksglaube in diesem Zusammenhang eher naivere Formen, etwa die Erscheinung im Sterbehemd oder das Bild eines Leichenzugs vor Häusern, in denen ein Todesfall stattfinden soll. Die Gesprächsrunde, in der in Launs Text die Phänomene von den Betroffenen zuerst erörtert werden, bevor sie sich dann als "wahr" herausstellen, deutet eher auf den Kontext der historischen Wissenschaftsdiskussion hin. Im übrigen galt auch die unklare Ahnung, die nicht ohne weiteres interpretiert werden kann, als Überbleibsel eines nicht mehr erinnerten "höheren" Traumzustandes[113]. Damit wären die

übernatürlichen Phänomene als isolierte, naturwissenschaftlich noch nicht völlig geklärte Erscheinungen und nicht etwa als Äußerungen einer übergeordneten Macht (wie in den gespenstischen Ritterromanen) aufzufassen. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß mit dem Tode Theodors seine Frau Agnes wieder frei wird, um ihren wahren Geliebten, von dem sie wiederum der soziale Stand getrennt hatte, nun doch endlich heiraten zu können. Bezüge auf eine "Vorsehung" oder das "Schicksal" fehlen völlig, und so ist es in erster Linie Launs Vorliebe für komplizierte Ehegeschichten zuzuschreiben, wenn er auch des Jugendgeliebten Ehefrau, die der Verbindung mit Agnes noch im Wege steht, etwas "gewaltsam" aus dem Wege räumt: Er läßt sie nämlich recht überraschend sterben, nachdem sie sich - um die abergläubische Furcht vor Friedhöfen zu verspotten - eine Blüte von einem Grab bringen ließ! In letzterem Fall wird übrigens eher ein plötzliches und unerklärliches Hineinsteigern in eine irrationale Angst als Ursache für diese Entwicklung impliziert als eine ominöse "Rache" des Toten für den "Grabraub"; diese Wendung kann wieder als Spitze gegen einen allzu selbstsicheren Rationalismus, der selbst geringe Prüfungen nicht besteht, aufgefaßt werden.

Eindeutig im Kontext von Schuld und Sühne steht dagegen das Motiv des prophetischen Traums in Launs "Vorbedeutungen", auch dies eine längere Liebesgeschichte, die durchaus ohne Übernatürliches auskommen könnte, doch soll wegen eines neuen Aspektes im Zusammenhang mit dem "Wahrtraum" kurz auf diese Erzählung eingegangen werden.

Im Mittelpunkt steht ein junger Deutscher, der ein Heiratsversprechen bricht, weil er sich in eine mysteriöse Italienerin verliebt hat. Er ersticht im Zweikampf ihren ungeliebten Verlobten und verhindert so die Aus-

söhnung zwischen zwei verfeindeten Familien. Beide laden also durch ihre Verbindung Schuld auf sich, und so könnte man ihre diversen Träume als Spiegel eines gestörten Seelenlebens ansehen. Der Deutsche, Eibengrün, träumt vor der Hochzeit, daß der Ermordete sich vor dem Altar zwischen beide drängt: Die Kirche, in der die Trauung kurz darauf stattfindet, gleicht aufs Haar derjenigen im Traum[114]. Olivia, die Italienerin, sieht sich im Traum von ihrem verstorbenen Verlobten erstochen; in der Beschreibung der Tatwaffe erkennt Eibengrün seinen eigenen Dolch, mit dem er Olivias Bräutigam tötete - aber Olivia hat den Dolch nie gesehen! Durch diese Beglaubigung erhält das Gespenstische eine neue Dimension, denn die zutreffende Schilderung von nie betretenen Orten und nie gesehenen Gegenständen ist psychologisch nicht mehr zu erklären. Dem steht auch der "abschwächende" natürliche Tod Olivias durch einen Polypen im Herzen kaum entgegen; die Erklärung, daß sie diese Krankheit aufgrund ihrer Schuld als "Dolchstich" empfunden haben könnte, reicht für eine rationale Lösung nicht aus. Auch hier gibt es keinen Hinweis auf das Walten einer göttlichen Ordnung, und so liegt wiederum die spekulativ- naturwissenschaftliche Problemsicht der Zeit nahe. Die ganze gespenstische Olivia-Handlung dient Laun darüber hinaus in didaktischer Absicht zur Illustration der bösen Folgen, die es haben kann, wenn der Rahmen des häuslichen Glücks mit der vom Vater gebilligten Frau zugunsten einer schwärmerischen Liebe zu einer exotischen Person verlassen wird. Die mögliche Nutzanwendung dieser Fabel ist, wie die Tendenz der Gespenstergeschichte, aufklärerisch, und Laun fügt ein idyllisches Ende in der Rückkehr des Abenteurers zu seiner verlassenen ersten Liebe an.

Traten die historischen Anklänge in dieser Geschichte nur indirekt hervor, so sind derartige Indizien im folgenden Text wieder sehr viel greifbarer; nämlich in Launs "Verwandtschaft mit der Geisterwelt". Im Mittelpunkt steht das Mädchen Seraphine, das schon als Kind eine ganze Reihe von sonderbaren Eigenschaften hatte: An den Spielen ihrer Altersgenossen nahm sie kaum teil, konnte stundenlang unbeweglich vor sich hinstarren, besaß zwar ein hohes Auffassungsvermögen für bestimmte Dinge, anderen Gebieten gegenüber erwies sie sich dagegen als absolut verschlossen. Sie entwickelt sich zu einer Spezialistin für abseitige Wissenschaften, namentlich die Astrologie, und bald offenbart sie unerklärliche Fähigkeiten. So wird sie eines Tages von ihrer Schwester im Zimmer in einer Art Starrsucht angetroffen, während sie gleichzeitig im Hof mit ihrem Vater spricht (Doppelgänger-Motiv)[115]. Ihr reizbarer und schwärmerischer Charakter sowie die Anfälle von Starrsucht, an die sie sich später nicht erinnert, provozieren wiederum Assoziationen mit den magnetischen Theorien der Zeit, in denen derartige Symptome in den meisten Beschreibungen somnambuler Zustände zu finden sind. Die Erscheinung des Doppelgängers im Garten ist eine realistische Umsetzung der Ansicht, daß sich der Mensch im Wach- bzw. höheren Traumzustande in zwei unterschiedliche Wesen aufspalten könne. Ebenso wäre es zu erklären, daß Seraphine in einer Erscheinung ihres Doppelgängers (d.h. des Teils von ihr, der mit der "höheren Natur" in Verbindung steht) eine Zukunftsprophezeiung erfährt. Die dichterische Umdeutung des naturwissenschaftlichen Phänomens durch den Autor entsteht hier dadurch, daß er die Traumzustände Seraphinens direkt in Realität verwandelt.

Der wichtigste Aspekt bei der Erzählung liegt jedoch in einem anderen Zusammenhang. Die Geschichte Seraphinens (die bereits lange tot ist), wird einem kleinen Kreis

von Zuhörern von deren Schwester vorgetragen. Seraphine hatte die Zukunftsoffenbarungen unter dem Siegel der Verschwiegenheit ihrem Vater mitgeteilt - und wie sich nachträglich herausgestellt hatte, war bisher alles (persönliche Schicksalsschläge, Angabe der Todeszeit etc.) folgerichtig eingetroffen. Das Unheimliche liegt zum einen darin, daß der Vater an die Prophezeiung nicht geglaubt, sondern ausdrücklich die eigene Phantasie für das Hineinsteigern in Angstzustände mit bösen Folgen verantwortlich gemacht hatte, womit eine psychologische Deutung ausscheidet, zum anderen in der Tatsache, daß keinerlei Begründung für das Verhängnis zu finden ist. Die Schwester Seraphinens, Florentine, die die Geschichte erzählt, soll nämlich in der neunten Stunde am dritten Tage vor ihrer Hochzeit sterben[116], "das Geschick scheint es auf Erlöschung (des) Stammes abgesehen zu haben"[117]. Dies hat sie aus den Papieren des Vaters, der alles bis zu seinem Tode vor ihr geheimgehalten hatte, soeben erfahren - und zwar genau zum schicksalhaften Datum, denn in drei Tagen soll ihre Hochzeit stattfinden.

Die Zielgerichtetheit des unheimlichen Geschehens impliziert - im Gegensatz zu den anderen Texten, in denen die Todesprophezeiung sich eher als noch unerklärliches Vorfühlen eines "natürlichen" Endes darstellt - einen dahinterstehenden Willen und damit eine jenseitige Späre. Wie in Gleichs "Reinstein", der ein ähnliches Kernmotiv enthält, gibt es keine Begründung für das Ende des Geschlechts, und ähnlich wie jener Text eine Ausnahme bildete, hat auch dieser innerhalb des sonst tendenziell eher aufklärerischen "Gespensterbuchs" kein Gegenstück. Es ist für den Konglomerat-Charakter dieser Sammlung typisch, daß sich zumindest in einer Geschichte der altbekannte ungreifbare jenseitige Schicksalsraum abzeichnet, der als romantisches Versatzstück gelten muß.

Auch Florentine glaubt dem Orakel nicht, stirbt aber zur festgesetzten Stunde, ohne daß ein Hineinsteigern in einen hysterischen Angstzustand angedeutet würde. Die Schwester Seraphine erscheint allen sichtbar in der Todesstunde, wodurch das Übernatürliche endgültig als existent bezeichnet wird.

Von einer Schuld in der Familie ist mit keinem Wort die Rede, und so bleibt der Leser in mehrfacher Weise verunsichert zurück: In moralischer Hinsicht gibt es keinen befriedigenden Schluß. Das Gespenstische kann weder als Betrug oder Einbildung abgetan werden, noch ist es als Bestandteil einer sagenhaften "Vorzeit" anzusehen. Und schließlich dringt der Spuk wieder in die dem Leser unmittelbar vertraute Späre ein.

5.2.2.2.3. Erscheinungs-Motiv

Das Motiv, daß ein Mensch im Augenblick seines Todes ihm Nahestehenden erscheint - es spielte im letzten Text eine Nebenrolle - ist sehr verbreitet und ein altes Element des Volksglaubens. In der übernatürlichen Gespenstergeschichte der Spätaufklärung, die der Tradition des Volksglaubens nur sehr wenig verpflichtet war, kam es kaum vor; nur in der rationalistischen "Antiform" taucht es mitunter auf.

Laun beginnt seine "Braut im Sarge" mit dem unerklärlichen Ohnmachtsanfall eines jungen Hauslehrers und Theologen, der sich in dessen eigener Schilderung als Reaktion auf die Erscheinung seiner Geliebten in einem Sarg herausstellt. Obwohl keinerlei Grund vorliegt, an ihren Tod zu glauben, nennt der junge Mann die genaue Sterbestunde. Die rätselhafte Äußerung stellt sich als zutreffend heraus, als bald darauf die Todesnachricht ankommt

und die Zeit richtig angegeben war. Doch nimmt die "Gespenstergeschichte" keineswegs den Hauptteil dieser Erzählung ein. Im Mittelpunkt steht vielmehr wieder die Schilderung der Liebesgeschichte zwischen dem armen Hauslehrer und der Tochter aus reichem Hause, und man könnte eher eine kritische Darstellung des Standesbegriffes des jungen Mannes erwarten, der die Verbindung aus diesem Grunde langsam "erkalten" lassen will, obwohl die Eltern des Mädchens nichts dagegen haben. Während einer längeren Trennung erkrankt das Mädchen, ohne daß der junge Mann davon erfährt, und stirbt. Von hier aus gesehen erweist sich das Motiv des Übernatürlichen - ähnlich wie in Launs rationalistischen Geistergeschichten - als eher untergeordnet und dient zur "sensationellen" Aufwertung einer Liebesgeschichte. Interessant bleibt trotzdem die Transformation des nicht rational erklärten Erscheinungs-Motivs in eine durchaus realistisch geschilderte Gegenwart, die, ähnlich wie in den "Geisterseher-Romanen", durch leicht entschlüsselbare Tarnungen realer Länder- und Städtenamen beschrieben wird (Sch..ien, Dr..den etc.). Der Bezug zur Gegenwart wird im übrigen noch durch eine weitere Einzelheit hergestellt: Die "Erscheinung war nur dem jungen Mann sichtbar, obwohl er sich zu diesem Zeitpunkt in Gesellschaft befand. Zwar ist dieser dichterische Kunstgriff keineswegs neu, man denke etwa an die Erscheinung Banquos in Shakespeares "Macbeth"; während dieses Phänomen sich eher als Illustration einer Seelenstimmung auffassen läßt, bleibt in Launs Geschichte jedoch das unbestreitbare Faktum des Wissens um die Sterbestunde. Auch hier ergibt sich also der Bezug zur aktuellen naturwissenschaftlichen Diskussion der Zeit, die solche Phänomene im theoretischen Gebäude des "Magnetismus" anzusiedeln versuchte und im "6. Grad des magnetischen Schlafs" eine Art "höherer Einheit zwischen Mensch und Natur" postulierte[118)].

Eine Abwandlung dieses Motivs enthält Apels "Geisterruf", in dem eine Harmonika von selbst ertönt, als ein Mädchen in weiter Entfernung beim Spielen desselben Liedes plötzlich gestorben ist. Es läßt sich eine Auswirkung der zeitgenössischen "Sympathie"-Vorstellung vermuten, die ja schon in der Rahmenhandlung von Goethes "Unterhaltungen" eine Rolle spielt. Bemerkenswert erscheint im übrigen, daß Mesmer seine magnetischen Sitzungen mit Harmonikaspiel zu begleiten pflegte[119]!

5.2.2.2.4. Wandler-Motiv

Spukende Tote bildeten das Hauptrequisit des spätaufklärerischen Typs; in der übernatürlichen Variante im allgemeinen in der Form des ruhelos umgehenden Stammvaters, in der rationalistischen als Mittel zur Beeinflussung des geistergläubigen Protagonisten, zumeist durch technische Magie oder Schauspieler dargestellt. Im "Gespensterbuch" finden sich vier Geistergeschichten im engeren Sinn, in denen sich Bezüge zu beiden älteren Varianten nachweisen lassen. Diesem Typ ist als fünfte Geschichte noch die "Geisterseherin" aus Launs "Schloß Riesenstein" zuzurechnen.

Besondere Beachtung verdient unter dieser Rubrik Launs Geschichte vom "Totenkopf", denn sie weist deutliche Parallelen zum (rationalistischen) Geisterseher-Roman auf. Das Geschehen läuft auf zwei unterschiedlichen Ebenen ab, die miteinander zunächst nichts zu tun haben. Auf der Ebene der Familiengeschichte geht es darum, daß ein junger Abenteurer in seine Heimatstadt zurückkehrt, um das Testament seines verstorbenen Vaters, der ihn enterbt hat, anzufechten. Statt ebenfalls Schulmeister zu werden, hatte der junge Mann es vorgezogen, sich einer Schaustellertruppe anzuschließen und mit

Zauberkunststücken sein Geld zu verdienen. Hier ergibt sich der Anknüpfungspunkt zur zweiten Ebene des Textes, zur Gespenstergeschichte. Der junge Mann mit dem Künstlernamen Calzolaro soll nämlich für einen Oberst eine Geisterbeschwörung inszenieren - natürlich nur mit den Mitteln der technischen Magie. Es ist ein Zeichen für die allgemeine Verfügbarkeit dieses Motivs, daß Laun auf den herkömmlichen Aufbau in der Art Schillers verzichtet, den Leser vielmehr zum Mitwisser Calzolaros und des Obersten macht. Sämtliche Requisiten sind vorhanden: Die Handlung findet um Mitternacht in einem schwarzausgeschlagenen Gemach statt, Weihrauchwolken erfüllen die Luft, und ein echter Schädel, den der Totengräber vom Friedhof geholt hat, wird wie im "Hamlet" zum Adressaten der Worte des Beschwörers[12C]. Plötzlich jedoch nimmt das Geschehen eine ungeahnte Wendung: Der Magier sinkt mit allen Zeichen des Entsetzens zu Boden. Wie er später berichtet, ist ihm im Augenblick der Beschwörung der Geist seines Vaters erschienen. Die Anwesenden dagegen haben nichts bemerkt. Wieder wäre eine natürliche Erklärung in der Art möglich, daß der junge Mann von Schuldgefühlen gegenüber seinem toten Vater übermannt worden sein könnte. Das Gespenst erfährt jedoch eine Beglaubigung durch das gleichzeitige Niedersinken des Totengräbers, der an der Tür gelauscht und den Geist gleichfalls gesehen hatte. Er gesteht schließlich, für die Vorstellung den Schädel von Calzolaros Vater ausgewählt zu haben. Damit nimmt die auf den ersten Blick rationalistische Geschichte eine jähe Wendung ins Übernatürliche - eine kollektive Halluzination wäre ebenso erstaunlich wie echter Spuk.

Eine aufklärerische Tendenz verrät indes wiederum die didaktische Wirkung des Spuks, denn auf der Ebene der Familiengeschichte gibt der junge Mann den Plan, das Testament anzufechten, auf, wird,dem Wunsch des Vaters

entsprechend, Schulmeister und heiratet das Mädchen, das das Vermögen geerbt hatte, so daß einem idyllischen Ende nichts mehr im Wege steht. Abermals tritt der Spuk im Kontext von Schuld und Sühne auf, am Schluß der Geschichte erweist sich das moralische Gleichgewicht als wiederhergestellt. Launs ironisches Spiel mit dem rationalistischen Apparat der technischen Magie kann dagegen wiederum als Spitze gegen die Aufklärung verstanden werden, ähnlich wie seine Darstellung des Parade-Aufklärers Gerstensaft im "Gespensterläugner", dessen Rationalismus keiner Prüfung standhielt.

In drei Texten taucht schließlich auch das Motiv des zum "Wandeln" gezwungenen Geistes auf, wie es ähnlich zum Inventar des gespenstischen Ritterromans gehört hatte. Doch wird hier im Gegensatz zum spätaufklärerischen Typ der Spuk im Bezug zur Gegenwart gesehen und, das sei hier vorweggenommen, das Hauptmotiv des Ritterromans, nämlich der Geist als Leiter seines Erlösers, spielt keine Rolle. Vielmehr wird anläßlich eines unerklärlichen Todesfalles von einem alten Pfarrer die Geschichte der "Klara Mongomery" dem Ich-Erzähler in Form von Aufzeichnungen übermittelt, einem Mädchen, das im 16. Jahrhundert heimlich einer Beschwörung beiwohnte, in der die Zukunft der französischen Monarchie enthüllt wurde, und die nun nach dem Spruch des Magiers so lange umgehen muß, bis die Prophezeiung vollständig eingetroffen ist. Sie war gerade an dem Tage, an dem der Erzähler den Pfarrer besuchte, als im Volk bekannte "Verschleierte Braut" erschienen, und ein Mädchen hatte vor Schreck den Tod gefunden. Die Aufzeichnungen aus dem 16. Jahrhundert enthalten eine Zukunftsprognose, die die Französische Revolution vorwegnimmt, und der Erzähler findet sogar die Ermahnung des Pfarrers, seine politische Mission um einige Tage zu verschieben, durch blutige Machtkämpfe, die

am Ziel seiner Reise ausbrechen und ihn bedroht hätten, gerechtfertigt[121]. Am Wahrheitsgehalt der Sage ist für den aufgeklärten Ich-Erzähler also nicht zu zweifeln, und diese Beglaubigung der übernatürlichen Phänomene in der Gegenwart stellt den Leser vor das Problem, auch die gespenstischen Vorgänge der Beschwörung im 16. Jahrhundert mehr oder weniger anzuerkennen. Der Hauptakzent der Geschichte liegt damit eher auf der geschickten Einbeziehung der "wunderbaren" Vergangenheit (wenn auch nicht der "Vorzeit" der Ritterromane) durch das gespenstische Hereinragen einer alten Sage in die Gegenwart - der Spuk als solcher wird nicht näher ausgeführt, und auch der Komplex Schuld/Erlösung wird kaum thematisiert.

Etwas anders ist das in Launs "Totenbraut". Auch hier geht es um eine alte Sage, die offensichtlich auf die Gegenwart durchschlägt, doch tritt die Rolle des Gespenstes wesentlich deutlicher hervor. Im übrigen weist dieser Text ebenfalls eine recht komplizierte Erzählstruktur auf, die im Hinblick auf die "Beglaubigung" des Spuks von Interesse ist, und deshalb in die Betrachtung miteinbezogen werden soll.

Kern des Geschehens ist die Liebe des Duca de Marino zur Gräfin Libussa, die er unbekannterweise in Paris gesehen hatte. Er macht ihren Wohnsitz ausfindig. Es stellt sich jedoch heraus, daß Libussa nie in Paris gewesen ist; ein erdbeerförmiges Muttermal am Halse, das Marino beschreibt, kennzeichnete ihre verstorbene Schwester Hildegard. Marino hat ein anderes Mädchen, dem er ewige Treue geschworen hatte, Libussas (oder vielmehr Hildegards) wegen verlassen. Mithin bleibt nur die Möglichkeit, daß Marino sich in ein Gespenst verliebt hatte. Doch hat Libussa inzwischen zu Marino eine Zuneigung gefaßt, und die Trauung wird vollzogen. Aber bald bemerkt man an der Braut ein merkwürdiges, an Schizophrenie grenzendes Be-

nehmen: Zuerst scheint sie tief bedrückt, weil ihr Glück auf dem Leid der Verlassenen aufgebaut ist, doch dann verfällt sie in eine ausgelassene Stimmung. Endlich zieht sich das Ehepaar zurück. Plötzlich taucht Libussa wieder auf - sie war den ganzen Abend in der Kapelle. Man findet Marino tot im Brautgemach.

Auf eine übernatürliche Lösung weist die im Anschluß mitgeteilte Sage von der Totenbraut, die ihrer bösen Taten wegen dazu verdammt ist, ruhelos umzugehen und zu versuchen, junge Männer vom Pfad der Tugend abzubringen, zu welchem Zweck sie das Äußere verstorbener Mädchen annimmt. Hier ist noch - allerdings recht vage - das Motiv der Verführung durch den bösen Geist der spätaufklärerischen Gespenstergeschichte vorhanden, allerdings fehlt das dort übliche exemplarische Aufzeigen der einzelnen Schritte auf dem Weg ins Verderben. Auch der Geist selbst steht nicht im Mittelpunkt der Geschichte, weder zu seinen Verfehlungen noch zu einer möglichen Erlösung werden irgendwelche Angaben gemacht. Als Hauptanliegen des Autors tritt vielmehr wieder das Liebes- und Ehethema in den Vordergrund, das in "sensationeller" Weise abgehandelt wird. Interessant erscheint im übrigen auch in diesem Fall das Hereinwirken einer alten Sage in die Gegenwart, und die Geschichte gewinnt eine neue Glaubhaftigkeit durch die Tatsache, daß sie von dem schon erwähnten mysteriösen "Marchese" vorgetragen wird[122].

Die einzelnen Geschichten sind geschickt ineinandergeflochten: Auf einer Ebene trägt der Marchese die Ereignisse seinen Zuhörern im Badeort vor, in der Geschichte selbst versucht er, Marino durch eine Art "Schlüsselstory", die die bösen Folgen vorstellt, die es hat, wenn man ein Treuegelöbnis bricht, und die damit endet, daß der Treulose unter rätselhaften Umständen seiner verstorbenen früheren Verlobten nachfolgt, von der Heirat

mit Libussa abzuhalten, und nach dem Tode Marinos stellt er Nachforschungen über die Sage der Totenbraut an, so daß das ganze den Charakter eines Puzzlespiels erhält, welches der Leser selbst zusammenfügen muß. Die Mitglieder der Erzählrunde um den Marchese (und damit auch der Leser, der sich mit deren Perspektive identifiziert), die möglicherweise die Geschichte für eine reine Fabel halten, werden zum Schluß - sozusagen als i-Tüpfelchen - mit der Tatsache konfrontiert, daß der Marchese, von der Polizei wegen verbotener politischer Umtriebe gesucht, bei seiner Verhaftung plötzlich unter den Augen der Häscher verschwindet[123]. Mithin bleibt nur die Möglichkeit, das Eingreifen übernatürlicher Kräfte in die reale Welt anzuerkennen. Ironischerweise findet diese Wendung ins Übernatürliche, ähnlich wie im "Totenkopf", wieder im Zusammenhang mit Elementen des rationalistischen Geisterromans statt, denn der mit dessen Schemata vertraute Leser würde eher eine Entlarvung des Marchese als Schwindler und damit eine Entwertung seiner Geschichte erwarten.

Letztlich ist noch eine vierte Geschichte in diesem Abschnitt näher zu betrachten, sie ist gleichzeitig die ungewöhnlichste, außerdem läßt sich eine andere Variante der Rahmentechnik feststellen. Es handelt sich um die "Geisterseherin" aus Launs Roman "Schloß Riesenstein". Der Ich-Erzähler Serlau, Mitglied einer geselligen Runde, in der wechselweise Geschichten vorgetragen werden, erzählt von seinem Aufenthalt auf dem Schloß der Gräfin Rosaura, in dem sich eigenartige Dinge zutragen. Die Gräfin lebt dort allein mit ihrer Gesellschafterin seit dem Tode ihres Mannes. Sie ist eine glühende Anhängerin des Geisterglaubens, und auch der Erzähler beginnt, sich dafür zu interessieren. Das Schloß zeigt im übrigen deutliche Anklänge an das "Haunted Castle" des englischen

"gotischen" Romans[124]; Türme, dunkle Gänge, blutroter Schein der untergehenden Sonne auf einem riesigen Harnisch, gemalte Genien, deren Flügel sich zu bewegen scheinen etc. Wie die Gräfin erzählt, waltete über ihrer Ehe ein unerklärliches Verhängnis. Wieder wird der Bezug zu einer alten Sage hergestellt. Wie Rosaura zufällig nach dem Tode ihrer Eltern erfuhr, hatte eine ihrer Vorfahren ihren Bräutigam umgebracht; dessen Vater schwur Rache, verwünschte ihren Stamm und prophezeite, wenn es wieder zu einer Verbindung beider Familien käme, würde das Haus erlöschen. Rosauras Ehemann war ein Nachkomme des Ermordeten gewesen. Die Gräfin behauptet, in ständigem Kontakt mit dem verstorbenen Ehemann zu stehen, und für den Erzähler Serlau gewinnt diese Aussage an Wahrscheinlichkeit, als sie zu der ihr vom Geist angekündigten Todesstunde auch wirklich stirbt. Vorher erscheint ihr der ruhelose Geist des ermordeten Urahnen als riesiger Ritter in einem Spiegel.

Auffällig an diesem Text ist zunächst die Übernahme des "gotischen" Milieus, das ansonsten bei Laun kaum eine Rolle spielt. Neben dem Schloß weckt vor allem der riesenhafte Harnisch, der eine prophetische Funktion erfüllt, Assoziationen mit dem englischen Roman. Als sich die schicksalhafte Verbindung Rosauras mit dem Nachkommen des feindlichen Geschlechts ankündigt, findet man den Harnisch "gegen Abend"[125] gewendet, und als die Mutter Rosauras ihn umdrehen will, bricht sie tot zusammen. (Der Harnisch erinnert an den Riesenhelm in Walpoles "Castle of Otranto", desgleichen das Motiv des sich bewegenden Bildes).

Man könnte die Binnenerzählung Rosauras trotz der Vorankündigung ihres Todes durchaus als Hirngespinst und Ausgeburt einer überreizten Phantasie abtun, schließlich wird sie deutlich genug als Schwärmerin vorgestellt. Doch verringert sich der Abstand, den das übernatürliche

Geschehen zum Leser hat, schon dadurch, daß auch Serlau glaubt, die Bilder sich bewegen zu sehen, und daß er schließlich nach dem Tode der Gräfin in einer Gewitternacht (auch dies ein typisches Requisit) den Harnisch umgestürzt findet. Damit steigt auch für den Leser, der sich mit Serlaus Perspektive identifiziert, die Wahrscheinlichkeit echten Spuks. Für sich genommen erweist sich dieser Text als kaum widerlegbare "echte" Gespenstergeschichte. Doch wird der Erzähler Serlau am Ende des Romans (nicht im Zusammenhang mit der vorgetragenen Geschichte) selbst als betrügerischer Geisterseher entlarvt. Mit Hilfe von inszeniertem Spuk wollte er die reichen Eltern eines Mädchens aus der Erzählerrunde dazu bringen, ihm die Tochter zur Frau zu geben, obwohl sie einen anderen liebte[126]. Damit ist wieder die bei Laun unvermeidliche Verknüpfung des Spuks mit dem Themenkomplex Liebe/Ehe festzustellen, gleichzeitig gerät damit auch Serlaus "echte" Spukgeschichte, eben die "Geisterseherin", in ein anderes Licht: Wollte er damit den Boden für seine Intrigen vorbereiten?

Letztlich gibt es die Sage, die für die Gegenwart relevant wird, noch in zwei Geschichten des "Gespensterbuchs": In den "Zwei Neujahrsnächten" Apels erfüllt sich ein uralter Fluch, der sämtliche Nachkommen eines Verbrechers zum Tode unter Glockenklang verdammt[127], in einer gespenstischen Neujahrsnacht, und in Launs "Unterirdischem Glück" stellt es sich am Schluß heraus, daß die Geschichten um einen seit der Ritterzeit verborgenen Schatz wirklich einen wahren Kern haben. Beide Texte fügen dem bisher betrachteten Komplex jedoch kaum etwas Neues hinzu und brauchen deshalb nicht im einzelnen untersucht zu werden. Anzumerken wäre höchstens, daß - dem heterogenen Charakter des "Gespensterbuchs" entsprechend - damit auch das Schatzgräber-Motiv eine

dichterische Gestaltung erfährt; in der rationalistischen Geschichte der Spätaufklärung nahm es (wie auch im Volksglauben des ausgehenden 18. Jahrhunderts) einen gewichtigen Platz ein.

Die Geschichte Apels und Launs, insbesondere das "Gespensterbuch", bilden geradezu einen Spiegel der Situation der Gespenstergeschichte des beginnenden 19. Jahrhunderts zwischen Spätaufklärung und Romantik. Aufgehängt zumeist an der zeittypischen und beliebten Liebes- und Eheproblematik finden sich nahezu sämtliche Motive zwischen Sage und Wissenschaftsdiskussion. Deutlich erkennbar sind die verschiedenen volkskundlichen wie literarischen Einflüsse, unter anderem auch der der englischen "Gothic Romance", aber auch über den traditionellen Geisterseher-Roman wird frei verfügt. Und auch die Auffassung bzw. Präsentation des Spuks pendelt zwischen herkömmlichem Rationalismus, ebenso unbefangener wie präziser Beschreibung und romantischer Schicksalsgebundenheit.

5.2.2.3. Realistik und Irrationalismus bei E.T.A. Hoffmann

Am Schluß dieser Untersuchung steht der wichtigste Vertreter der deutschen Gespenstergeschichte im 19. Jahrhundert, dessen ausgiebige Beschäftigung mit schauerlichen Stoffen ihm zeitweise den abwertenden Beinamen "Gespenster-Hoffmann" eintrug. Sein Beitrag zum Genre ist so umfangreich, daß er genügend Stoff für eine eigene Untersuchung bieten würde. Im Rahmen der vorliegenden Typologie ist es jedoch möglich, die Stellung dieses Autors als einen Höhe- und Wendepunkt des Genres anhand einiger exemplarischer Texte deutlich zu machen.

5.2.2.3.1. Spuk im Alltag: "Ritter Gluck"

Als eines der hervorstechendsten Charakteristika von Hoffmanns Spuk-Novellistik gilt der Einbruch des Unglaublichen in die Alltagswelt, ein Prinzip, das Hoffmann im Zusammenhang mit dem "Goldenen Topf" als persönliche Erfindung reklamiert hatte[128]. Sieht man von letzterer Geschichte ihrer stark märchenhaften Ingredienzien wegen ab, die sich in der Tat in der prosaischen Welt innovativ ausnehmen, so scheint Hoffmanns Verfahrensweise in Goethes "Unterhaltungen" aber schon vorbereitet. Als Beispiel kann Hoffmanns Erstling "Ritter Gluck"[129] dienen.

Dieser kurze Text ist so bekannt und wurde so oft analysiert, daß es hier genügt, die wichtigsten Punkte im Vergleich zu Goethe hervorzuheben. Zunächst aber zu einer grundsätzlichen Frage: In der Forschung gibt es unterschiedliche Meinungen darüber, ob es sich bei der geheimnisvollen Musikergestalt um ein Gespenst oder "nur" um einen Wahnsinnigen handelt[130]. Hoffmann selbst

hat sich in Richtung des letzteren geäußert[131]. Dazu ist einerseits zu bemerken, daß die damalige Zeit im Wahnsinn einen Zustand erhöhter Kräfte des Geistes sah, eine Vorstellung, die eindeutig an den Bereich des noch nicht erklärten Übersinnlichen grenzt. Andererseits war dem damaligen Publikum die Ansicht Hoffmanns wohl kaum bekannt, und aus dem Blickwinkel der vorliegenden Arbeit genügt allein die - im Text nicht ausgeschlossene - Möglichkeit, den "Ritter Gluck" für einen Geist zu halten.

Wie Goethe verlegt Hoffmann den Schauplatz der rätselhaften Begebenheit in die Gegenwart, konkretisiert den Ort der Handlung, Berlin, aber so entscheidend, daß er für jeden Leser identifizierbar wird. Und in dieser vertrauten Alltagswelt taucht abrupt jener mysteriöse Musikfreund auf. Zweifellos ist für den Leser zunächst die Ansicht akzeptabler, es mit einem Wahnsinnigen zu tun zu haben. Aber Hoffmann stattet die geheimnisvolle Gestalt mit Eigenschaften aus, die nur der echte "Ritter Gluck" besitzen kann, ja eigentlich nur ein Komponist, der seine eigenen Werke aus einem weit entfernten Zeitraum mit Abstand und Kritik betrachtet: Der rätselhafte Fremde "liest" nicht nur von unbeschriebenen Notenblättern, sondern weicht in der Schlußszene der "Armida" in einer Weise vom Original ab, daß sich im Ergebnis die Glucksche Auffassung "gleichsam in höherer Potenz"[132] darstellt. Und ganz im Gegensatz zu Goethe, der sachlich die verschiedenen Standpunkte zur Diskussion stellt, schließt der Tieck-Bewunderer Hoffmann seine Geschichte, ähnlich wie das Tieck die Alte im "Blonden Eckbert" tun läßt, mit einer logisch unhaltbaren Feststellung: "Ich bin der Ritter Gluck"[133].

Die wichtigsten Merkmale im Umgang Hoffmanns mit Spuk und Wirklichkeit sind in dieser Geschichte bereits vorhanden. Das Umfeld des merkwürdigen Geschehens ist die

allen vertraute Alltagswelt, wie sie konkreter nicht mehr möglich ist. Und der Spuk - wenn es denn in diesem Fall einer sein soll - steht im Zusammenhang mit einer zeitgenössischen wissenschaftlichen Theorie. Anders als etwa Goethe, der zunächst einen ähnlichen Weg eingeschlagen hatte, stellt Hoffmann das Phänomen aber nicht unbeteiligt zur Diskussion; zwar überläßt er ebenfalls dem Leser die Entscheidung, wie er das Geschehen zu verstehen hat, gibt aber unübersehbare Hinweise in eine bestimmte Richtung, die unter dem Gesichtspunkt der Logik nicht akzeptabel ist und Ratlosigkeit hervorruft. Die Tendenz der Geschichte ist irrationalistisch - trotz des höchst "realen" Rahmens.

5.2.2.3.2. Der transponierte Wandler: "Die Elixiere des Teufels"

Kaum ein anderer Text Hoffmanns zeigt wie dieser Schauerroman die engen Beziehungen seiner Technik des Übernatürlichen zur Literatur seiner Zeit, insbesondere dem Wandler- und Büßerroman. Daß die "Elixiere"[134] mehr sind als nur ein Nachklang etwa von Lewis "Mönch" oder Grosses "Genius", hat die Forschung überzeugend nachgewiesen. Gutgemeinte "Ehrenrettungen" haben indes den typologischen Zusammenhang innerhalb des Gespenster-Genres - und damit Hoffmanns Innovationen - eher verdunkelt. Zunächst gilt festzuhalten, daß die "Elixiere" ein Gegenwarts-Roman sind; das Geschehen spielt sich 17...[135] ab, und zahlreiche Details, etwa das Leben am Hofe des Fürsten von ..., lassen keinen Zweifel über die Zeit zu. Der Kern der Fabel entstammt jedoch dem übernatürlichen Geisterroman in der Tradition von Spieß. Nicht umsonst hatte ja Lewis sich des "Petermännchens" bedient, als er den "Monk", Hoffmanns Vorlage, schrieb.

Hoffmann selbst war das "Petermännchen" zweifellos bekannt[136]. Insbesondere die Vorstellung des prädestinierten Schicksals des Medardus geht auf diese Variante der Gespenstergeschichte zurück. Ebenso gibt es in der Gestalt des Malers den ruhelosen Stammvater, der über das Schicksal seiner Nachgeborenen wachen muß.

Die Verdammungsszene selbst beispielsweise könnte auch von Spieß und Gleich sein: Gott höchstpersönlich spricht und legt Francesco dem Maler die fürchterliche Strafe für den Frevel mit der Teufelshexe auf. Neu ist aber, daß dieses Geschehen in Hoffmanns Roman nur in der Retrospektive, dem Buch des Malers entnommen, dargestellt wird. Der vorzeitliche Geisterspuk in der Art von Spieß und Gleich reicht jedoch bei Hoffmann bis in die Gegenwart herein, wie die zunächst rätselhafte Anwesenheit des Malers an schicksalhaften Stationen von Medardus' Weg beweist. Das traditionelle Motiv-Paar Wandler/Proband des älteren Geisterromans sieht sich also durch Hoffmann urplötzlich in die Gegenwart transponiert. Im übrigen fehlen auch Anklänge an die andere Variante, den Geheimbund-Roman, nicht: Zu denken ist hier etwa an die Figur des Priors, der über die Unternehmungen des Medardus unerklärlicherweise orientiert ist, ihn offensichtlich überwacht.

Wie nah die "Elixiere" dem übernatürlichen Gespensterroman stehen, ist überdies daraus zu ersehen, daß Hoffmann die übergeordnete Schicksalsmacht, nämlich Gott, eindeutig bezeichnet. Das ist deshalb bemerkenswert, weil er diese genaue Bestimmung in seinen anderen Geschichten peinlichst vermeidet.

Ähnlich wie Hoffmann den Auftritt Gottes in das - legendenhafte - Buch des Malers verbannt, verfährt er auch mit der Figur des Satans. Im konkreten Geschehen taucht dieser nicht auf, wohl aber in der Erzählung des wahnsinnigen Viktorin, die als eine mögliche

Variante von Medardus' Lebenslauf aufgefaßt werden kann. Durch die Handlungen des unheimlichen Doppelgängers, der gewissermaßen als verselbständigte Nachtseite des Medardus gelten darf, erhält das Buch etwas Facettenhaftes, das es weit über seine Vorgänger hinaushebt. Hier kommt Hoffmanns Prinzip, dem Leser möglichst wenig gesicherte Auskünfte über den übernatürlichen Komplex zu geben, besonders zum Vorschein.

Verbindung wie Abstand unseres Autors zu seinen Vorgängern werden am deutlichsten in der Figur des Medardus. Vordergründig scheint die Ähnlichkeit zu dominieren: Waren es in den älteren Geisterromanen überhebliche Selbsthelfer, die als Geister zur Einsicht in Gottes Gerechtigkeit gelangen sollten, oder hilflose Prüflinge, die als Schachfiguren überirdischer Zweikämpfer herhalten mußten, so ist es hier zunächst ebenfalls ein unwissender junger Mann, der zur Sühne seines Stammes bestimmt ist. In den "Elixieren" werden jedoch nicht die schwächlichen Versuche eines Erlösers vorgeführt. Ebenso wenig steht das Schicksal des geisternden Stammvaters im Mittelpunkt. Hoffmann führt vielmehr den von mehreren abrupten Kurswechseln unterbrochenen merkwürdigen Lebensweg einer scheinbar haltlosen Person vor. Nun ist Inkonsistenz der Charaktere ebenfalls ein Kennzeichen der Helden von Spieß und Gleich, doch liegt die Ursache hier in der Unterordnung der Personen in die dramaturgischen Erfordernisse des Exempels. Bei Hoffmanns Mönch hat man es aber mit einem Getriebenen zu tun, der offensichtlich nicht Herr seines Handelns ist: "Es war etwas Übermenschliches in mein Wesen getreten"[137], heißt es einmal, "'zur Tat, zur Tat, was zauderst du ...'[138], so trieb mich die ungekannte Macht in meinem Innern", erzählt Medardus ein andermal. Derartige Stellen finden sich geradezu leitmotivisch im gesamten Buch und machen deutlich, daß sich

der Geisterkampf in der Tradition von Spieß und Gleich bei Hoffmann in der Brust des Helden selbst abspielt[139]. Dieser Kunstgriff ist neu. Die Form der Ich-Erzählung verstärkt im übrigen den subjektiven Charakter des Romans. Von hier führt der Weg zur psychologischen Gespenstergeschichte, wie sie bei Jean Paul theoretisch, bei Tieck praktisch angedeutet wurde. Wie die Figuren des älteren Geisterromans ist Medardus ansonsten ein Spielball überirdischer Kräfte. Der endliche Sieg in der entscheidenden Prüfung am Schluß wirkt deshalb auch nicht unbedingt überzeugend. Zwar heißt es an mehreren Stellen, Medardus sei die Kraft zu eigenem Handeln gegeben gewesen, sämtliche diesbezüglichen Versuche, das Schicksal zum Guten zu wenden - mit Ausnahme eben des letzten - , werden von der höheren Macht aber beiseitegefegt. Insofern wirkt der versöhnliche Schluß ähnlich aufgesetzt, wie etwa die urplötzliche Wandlung des Missetäters zum Tugendbold in Gleichs "Wendelin von Höllenstein". Trotzdem gilt es, den positiven Ausgang, den Medardus in der Überwindung des Bösen herbeiführt, zu notieren, da Ähnliches in älteren Geisterromanen nur mit kräftiger Unterstützung Gottes möglich war. Verglichen mit einer ähnlichen Fabel, etwa wieder Gleichs "Reinstein", löst hier der Held selbst die Sühneaufgabe und ist nicht bloßer Exponent des Schicksals. Letzterer Begriff spielt bei Hoffmann wie bei den Romantikern überhaupt eine wichtige Rolle, allerdings weniger in der in den "Elixieren" vorgeführten, sehr konkreten Form, die ihre Nähe zum älteren Geisterroman nicht verleugnen kann.

5.2.2.3.3. Ungreifbares Verhängnis: "Das Majorat"

Interessant vor allem hinsichtlich des in ihr hervortretenden Schicksalsbegriffs ist die "lupenreine" Spukgeschichte "Das Majorat"[140]. Sieht man von der Liebesgeschichte ab, die für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit von untergeordneter Bedeutung ist, erscheint der Kern des Geschehens geradezu als Stereotyp: Der alte Diener Daniel hat den Majoratsherrn getötet, findet im Grabe keine Ruhe und muß die letzte Phase seiner Schandtat zwanghaft wiederholen, nachdem er dies im Leben schon als Schlafwandler getan hatte. Zeuge einer dieser spukhaften Szenen, die sich im übrigen in einem veritablen "Haunted Castle" zutragen, wird der junge Ich-Erzähler und Held der Geschichte. Wieder ereignet sich alles in der Gegenwart, im Jahre 179..., auch zeitgenössische Wissenschaft fehlt nicht: In einer Art magnetischen Traums erlebt der alte V. das Geschehen mit, das er aus eigener Anschauung längst kennt, was der Leser aber nicht weiß. In der zweiten Nacht "bannt" V. das Gespenst mit den zunächst rätselhaften Worten: "Daniel, Daniel, was tust du hier zu dieser Stunde?"[141]. Damit ist die Gespenstergeschichte fürs erste beendet; was folgt, ist die breite Schilderung des sich anbahnenden Liebesverhältnisses des Erzählers mit der Baronesse. Ebenso plötzlich wie abrupt folgt darauf - ein beliebter Kunstgriff schon im Geisterseher-Roman - die Aufklärung des Geschehens aus verschiedenen Papieren. Und an dieser Stelle erhält der Hintergrund des Spuks eine neue Dimension.

Was zunächst als isolierte Tat eines Verbrechers erscheint, erweist sich nämlich als Glied in einer schicksalhaften Kette. Schon zu Beginn des Textes hatte der Leser erfahren, daß der alte Roderich, der Stifter

des Majorats, ein unheimlicher Mensch gewesen war, der sich mit geheimen Wissenschaften befaßte. Den Boden für das spukhafte Geschehen bereitete er jedoch mit der Majorats-Stiftung selbst, durch die er unbeabsichtigt wegen der übermächtigen Stellung des Erstgeborenen den Keim des Hasses in seine Nachkommenschaft pflanzte. Wegen des (begründeten) Verdachts einer Mesalliance verfluchte er seinen Sohn Wolfgang, und das Verhängnis nahm seinen Lauf. Wolfgang wird von Daniel ermordet, wobei seine letzten Worte die schon bekannte "Beschwörungsformel" sind. Mit eben diesen Worten weckt - ganz in der Tradition des Schicksalsdramas - sein Sohn endlich den schlafwandelnden Daniel und tötet ihn dadurch.

Hoffmann vermeidet jede Erklärung des scheinbar zufälligen Geschehens. Hinter den unheimlichen Vorgängen taucht wieder ein ungreifbarer Schicksalsraum auf, der nicht durch die Koordinaten Himmel oder Hölle bezeichnet wird. Letztlich handelt es sich auch hier wieder um das Motiv des zum Aussterben verurteilten Stammes, ohne daß eine überzeugende Begründung für eine derartige "Strafe" geliefert wird, denn auch der letzte Majoratsherr und seine Frau fallen dem unbegreiflichen Schicksal zum Opfer. Das Verhängnis entwickelt sich in diesem Text Hoffmanns offensichtlich aus dem einer überholten Vergangenheit angehörigen, menschenfeindlichen Erbfolgeprinzip des Majorats. Als "Schuld" erscheint dies - ähnlich wie in Kleists "Bettelweib", an das das "Majorat" in manchen Zügen erinnert - allerdings zu dürftig, und so bleibt in diesem Text nicht nur die "Lösung" des Spuk-Komplexes unbefriedigend, auch der moralische Kontext verursacht Ratlosigkeit über den Schluß der Lektüre hinaus. Der Leser bleibt mit der beunruhigenden Gewißheit eines dunklen Schicksalsraumes zurück, der die konkrete, anschauliche und "moderne" Alltagswelt in ein unheimliches Licht taucht.

5.2.2.3.4. Der Intrigant als Gott: "Der Magnetiseur"

Den interessantesten Beitrag zum Genre leistet Hoffmann in seinem "Magnetiseur"[142]. Wie der Titel schon sagt, befaßt er sich hier mit dem heiß umstrittenen Phänomen des Magnetismus. Es wurde bereits an anderer Stelle festgestellt, daß diese Geschichte zunächst als eher wissenschaftlicher Beitrag konzipiert war, in dem Hoffmann die "Nachtseite" dieser Lehre darstellen wollte. Demzufolge wird das Thema mit großer Akribie abgehandelt, sogar die einzelnen wissenschaftlichen Schulen werden referiert. Aus der Tatsache, daß der Kern des Geschehens auf eine Theorie mit wissenschaftlichem Anspruch zurückgeführt werden kann, hat Josefine Nettesheim in ihrer detaillierten Analyse den Schluß gezogen, es handle sich hierbei nicht um eine Spukgeschichte[143]. Das mag für den Bereich des Magnetismus im zwischenmenschlichen Raum richtig sein, im Gesamtkontext werden sich aus dem Blickwinkel der vorliegenden Arbeit jedoch einige Einwände ergeben.

Das Geschehen läuft, wie bei Hoffmann üblich, wieder auf verschiedenen Ebenen ab. Zum einen handelt es sich um den Rahmen, in dem es um die Beziehung zwischen Marie, Hypolit und Alban geht, zum anderen wird innerhalb des Rahmens die Episode aus der Jugend des Barons mit dem dänischen Major nachgetragen, und am Schluß erfährt der Leser von Alban selbst sowohl etwas über dessen Verhältnis zu seinem Jugendfreund Theobald, als auch über sein Spiel im Hause des Barons. Der Maler Bickert schließlich übernimmt die Aufgabe des Chronisten.

Was ist der Kern des Geschehens? Zunächst geht es um eine ganz bestimmte Möglichkeit, die sich aus der neu entdeckten Kraft des Magnetismus ergibt: Die Beeinflussung, besser: Fremdbestimmung eines Menschen durch den

anderen. Alban benutzt seine Kräfte einmal, um seinem Freunde Theobald ein untreues Mädchen wieder zuzuführen, ein andermal, um Marie unter seinen eigenen Einfluß zu bringen - wendet sie also sowohl positiv als auch negativ an. Soweit bleibt das Geschehen durchaus innerhalb des naturwissenschaftlichen Gebäudes und streift keineswegs irgendeine übergeordnete Sphäre; heute würde man ähnliche Sachverhalte im Begriffsrahmen "Hypnose" abhandeln. Daß dem zeitgenössischen Leser derlei Manipulationen zweifellos unheimlich sein mußten, berührt noch nicht den Bereich der Gespenstergeschichte, denn unerklärlich war das Phänomen ja nicht.

Seinen Facettenreichtum erhält der Text erst dann, wenn der Leser die verschiedenen Episoden in einen Kontext bringt. Weniger eindeutig ist nämlich die Erzählung des Barons vom rätselhaften Major, der deutliche Züge des Magier-Intriganten der früheren Geisterseher-Romane trägt: Er ist von riesenhafter Größe, mußte ehemals ein schöner Mann gewesen sein, und ist immer noch "im Fechten auf Stoß und Hieb ... dem Geschicktesten überlegen"[144]. Er führt seltsame Schattenkämpfe ohne sichtbaren Gegner und wird "in der Tag- und Nachtgleiche jedesmal von diesem Paroxysmus"[145] befallen. Ganz unverhohlen wird davon gesprochen, daß er einen Pakt mit dem Satan unterschrieben habe. Hoffmann bekräftigt diesen Verdacht mit einigen Hinweisen; so ist der einzige, den der Major gewissermaßen zu fürchten scheint, ein frommer (!) Greis[146], und schließlich findet man den Unheimlichen in seinem verschlossenen Zimmer tot auf, ganz wie das aus den traditionellen Teufelsbund-Geschichten bekannt war.

Diesem Mann war der Baron ergeben gewesen, er selbst umschreibt den Zustand folgendermaßen: "Es war, als würde ich von einem höheren Wesen gezwungen, treu an dem Mann zu halten ..."[147]. Eine solche Gebundenheit war dem

zeitgenössischen Leser aus dem Geisterseher-Roman bestens bekannt; zwar läßt sie sich wiederum mit Hilfe der Magnetismus-Theorie durchaus natürlich erklären, aber Hoffmann spielt auch mit den übrigen Leseerfahrungen der Rezipienten, wenn er den Komplex des Teufelsbundes mit ins Spiel bringt.

Die ganze Affäre mit dem Major endet ohne sichtbare Folgen und bleibt zunächst mysteriös. Eine merkwürdige Verbindung zur Rahmenhandlung ergibt sich jedoch, als Otmar erzählt, wie Alban mit Hilfe magnetischer Manipulationen Theobald dessen untreue Geliebte zurückerobert: Otmars Schwester Marie wird ohnmächtig, und Alban übernimmt die Behandlung. Auch Alban trägt unverkennbar Züge des Magier-Intriganten: Er hat ein "imponierendes Wesen", spricht mit "höhnender Ironie" und ein "seltsames furchtbares Lächeln" durchfliegt sein Gesicht[148]. Sein ganzer Auftritt scheint dem älteren Geisterseher-Roman zu entstammen. Er ist im entscheidenden Augenblick zur Stelle, obwohl ihn niemand benachrichtigt hat, prophezeit den Zeitpunkt, an dem Marie wieder erwachen wird, und hat auch gleich die richtige Medizin zur Hand. Bickert fühlt sich an Cagliostro erinnert, und schließlich müssen die Anwesenden konstatieren, daß Alban ohne Mühe durch eine verschlossene Tür eingetreten war.

Diese mysteriöse Gestalt, so erfährt man, hat bereits früher einmal Marie ärztlich betreut. Auf der Ebene des "magnetischen" Geschehens zeichnet sich ein rascher Schluß ab: Alban hat sich des Mädchens geistig bemächtigt, sich gleichsam in ihr Inneres "eingesaugt", und folgerichtig stirbt Marie im Augenblick ihrer Trauung mit Hypolit. Hypolit, der Otmar für Albans Anwesenheit verantwortlich macht, wird von ihm im Duell getötet, und Otmar fällt in einer Schlacht. Der alte Baron stirbt an gebrochenem Herzen, und auch Bickert überlebt die Katastrophe nicht lange.

Das Ende erinnert wieder an den älteren Geisterseher-Roman; auch dort "wüteten" die Autoren nicht selten wie "ein Dschingiskan unter den lebenden Menschen"[149], man vergleiche etwa die Bücher Ignatz Arnolds oder auch Bornscheins "Beichtstuhl". Auffällig erscheint jedoch, daß der Hauptschuldige, Alban, ungestraft entkommt. So läßt sich also zunächst notieren, daß der moralische Rahmen des Geschehens wieder über den Schluß hinaus gebrochen bleibt - irgendeine Schuld ist in der Familie des Barons nicht zu finden. Vielmehr ist festzustellen, daß Alban seine Manöver ausschließlich mit einer Art von selbstkonstruiertem Übermenschentum legitimiert[150] - er hatte besondere Kräfte und nutzte sie dazu, mit lebenden Menschen zu spielen. Der Magier des Geisterseher-Romans erhält bei Hoffmann also nicht nur einen beachtlichen, wissenschaftlich untermauerten Machtzuwachs, sondern er ist wirklich eine Art von kleinem Gott geworden, dem die Macht Selbstzweck ist.

Ist also schon auf dieser Ebene das Geschehen für den Rezipienten nicht befriedigend gelöst, so tut Hoffmann noch ein übriges, um der Phantasie des Lesers "einige Rucke zu geben": Schon als Alban sich um die ohnmächtige Marie gekümmert hat, ist dem alten Baron, als kenne er Alban von früher. Eines Nachts begegnet er ihm auf dem Flur und sein Verdacht konkretisiert sich in dem Ausruf: "Der Major"[151]!

Bewiesen ist damit natürlich nichts, aber die kleinen Hinweise Hoffmanns geben dem in derartigen Stoffmustern erfahrenen Rezipienten die Möglichkeit, zum einen Alban als Revenant des Majors anzusehen, zum anderen beide als Manifestation des schon bekannten romantischen Schicksalsraums zu begreifen, zumal der Baron selbst von seinem "morschen Familiengebäude"[152] spricht, das dann auch prompt zusammenbricht. Es handelt sich also auch hier wieder um das Motiv des verlöschenden Stammes,

und es bleibt durchaus die Möglichkeit, Alban - wenn schon nicht unbedingt als Gespenst - so doch als sichtbaren Arm des Schicksals anzusehen. Insofern kann man diesen Text im Rahmen der weitgefaßten Definition der Gespenstergeschichte durchaus diesem Genre zuordnen. Im übrigen mystifiziert Hoffmann den wissenschaftlichen Magnetismus auch selbst, indem er Alban von einem "wunderbaren Buch" sprechen läßt, dem er seine Erkenntnisse verdanke[153].

Dem Leser steht es also auch hier wieder frei, für welche Interpretation er sich entscheiden soll, aber es sind genügend Hinweise vorhanden, die eine rein diesseitige Sichtweise ("Hypnose") zumindest unbefriedigend machen. Hoffmann verknüpft die moderne naturwissenschaftliche Theorie mit dem altbekannten Komplex des Dämonischen und stellt das ganze Geschehen in einen dem Leser sowohl zeitlich als auch räumlich vertrauten Rahmen, läßt das Übernatürliche damit nah wie nie zuvor an den Rezipienten heranrücken. Diesem Typ Gespenstergeschichte gehört die Zukunft; erinnert sei an die Literatur der Neoromantik, der im wesentlichen die ebenfalls keineswegs unwissenschaftliche Theorie des Spiritismus zugrunde liegt.

6. Schlußbemerkung

Was läßt sich zusammenfassend festhalten? Für die Gespenstergeschichte in der deutschen Literatur gilt folgendes: Sie ist keine klar eingrenzbare Gattung, sondern eine lediglich vom Motiv her zu bestimmende Variante der Erzählprosa, und auch das Motiv des "Gespenstischen" ist ihr keineswegs allein eigentümlich. Doch läßt sie sich vom Märchen hinsichtlich seiner traditionellen Elemente sowie vor allem der Ebene des "alltäglichen Übernatürlichen" abgrenzen. Wie ich an anderer Stelle nachgewiesen habe[154], liegt der Gespenstergeschichte überdies fast immer eine analytische Erzähltechnik[155] zugrunde, was im Märchen nur selten der Fall ist. Geisterromane mit stark märchenhaftem Einschlag, wie etwa die "Zwölf schlafenden Jungfrauen" von Christian Heinrich Spieß, werden daher überwiegend linear erzählt, so daß sie auch unter diesem Aspekt innerhalb des Genres eine Randstellung einnehmen.

Die analytische Erzähltechnik teilt die Gespenstergeschichte jedoch wiederum mit anderen Formen der Erzählprosa, etwa der Kriminalgeschichte, mit der die Grenzen fließend sind. So wäre etwa die Entscheidung, ob beispielsweise verschiedene Texte Wageners, die vom Ausnützen der Geisterfurcht durch Verbrecher handeln, Gespenster- oder Kriminalgeschichten sind, von der Gewichtung der Zentralmotive abhängig.

Die vorliegende Untersuchung verfolgte daher in erster Linie die unterschiedlichen Erscheinungsformen des Gespenstischen - welche Elemente gestaltet werden und in welcher Weise dies geschieht. Dabei ergab sich folgende Typologie: Die beiden Varianten der ersten Phase, nämlich die rationalistischen Geisterseher-Geschichten so-

wie die gespenstischen Ritterromane und -erzählungen, sind, obwohl recht unterschiedlich und nur durch das in beiden Typen nachweisbare aufklärerische Gedankengut verbunden, in erster Linie inländische Entwicklungen. Der rationalistische Typ ging hervor aus den aufklärerischen Exempeln, mit denen der Aberglaube ausgerottet werden sollte, sowie aus der traditionellen Geheimbund-Bewegung und ist insofern in motivischer Hinsicht auch ein Spiegel der herrschenden Situation auf okkultistischem Gebiet. In Schillers "Geisterseher", gleichsam der Initial-Zündung, sind überdies indirekte Anklänge an Shakespeare nachzuweisen.

Auch der im Mittelalter spielende Typ, durch Spieß und Gleich ins Leben gerufen, erwies sich als unabhängig von der englischen Tradition der "Gothic-Romance". In ihm wurde zunächst bei Leonhard Wächter das im historischen Roman bereits ausgeprägte Mittelalter durch ornamentale Gespenster angereichert, anschließend diente die ferne Epoche seinen Nachfolgern zur Erörterung philosophischer Probleme in publikumswirksam-sensationeller Weise. In dieser Variante herrscht eher eine märchenhaft-volkstümliche Motivik vor. Während der Geisterseher-Typ in der Regel eine aufklärerische Grundposition durchscheinen läßt - der Mensch wäre fähig, zur Wahrheit durchzudringen, wenn er nur seinen Aberglauben überwände - kann dies vom gespenstischen Ritterroman nicht behauptet werden. Hier erscheint die Position des Menschen zumeist nicht aus eigener Kraft überschaubar; er erweist sich als Spielball fremder Gewalten, oft ohne jede Chance, sein Schicksal selbst erfolgreich in die Hand zu nehmen.

In beiden Varianten wird ferner der moralische Rahmen von Schuld und Sühne kaum angetastet, d.h. die gespenstischen Phänomene sind einem Kontext zugeordnet, in dem

die Normen menschlichen Handelns sehr genau beachtet werden; "Lohn" und "Strafe" werden gerecht verteilt, und auch die Möglichkeit, daß das Böse den Sieg davonträgt, wie etwa in Arnolds "Nachtwandlerin"[156], bildet nur einen isolierten Einzelfall, der das Schema selbst nicht verändert.

Diese beiden Typen konstituieren mit ihrem gewaltigen Fundus stereotyper, beliebig miteinander kombinierbarer Versatzstücke die Gespenstergeschichte des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Der gespenstische Ritterroman hält sich im übrigen weitgehend unverändert noch bis etwa zur Mitte des 19. Jahrhunderts. Der rationalistische Typ dagegen bleibt zwar der traditionellen Motivik verbunden, doch erfahren exotisches Milieu und großangelegte Intrige unter Apel, Laun und Zschokke zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Art von Reduktion. Der Spuk tritt in den engeren, vertrauteren Kreis, bleibt aber immer noch im Bereich des Trugs. Die rationalistische Variante verliert schließlich bei Contessa ihr wesentliches Charakteristikum, nämlich die lückenlose Erklärung der scheinbar übernatürlichen Ereignisse, und überläßt dem Leser, der bis dahin stets über den Charakter des Spuks keinerlei Zweifeln unterliegen konnte, einen Teil der Entscheidung. Jean Paul schließlich steuert erste Ansätze einer Psychologisierung bei.

Ab hier wird die Rolle des Publikums interessant. Es ließ sich feststellen, daß die Leser der Unterhaltungsliteratur in erster Linie der Intelligenz und geistigen Elite zugehörten. Andererseits hatte sich die Tradition des Aberglaubens nicht nur recht ungebrochen erhalten, sie war vielmehr durch das Freimaurerwesen sowie die aufklärerisch motivierte Diskussion verstärkt worden und blieb keineswegs auf die Unterschicht beschränkt. Die Geschichten der Spätaufklärung dürften dem Leser

hinsichtlich ihrer Spukelemente wohl kaum Kopfzerbrechen bereitet haben - zu deutlich wurde in den Geisterseher-Texten betont, Spuk gebe es nicht, zu weit entfernt, zu vage war andererseits das Mittelalter des Ritterromans. Auf keinen Fall wurde darauf abgezielt, den möglicherweise abergläubischen Leser zu verunsichern.

Die Tatsache, daß die Geisterseher-Romane ihre Blütezeit erst nach dem Abebben der Logen-Mode hatten, kann allerdings nicht dahingehend interpretiert werden, die in ihnen geschilderten Phänomene seien erledigt gewesen. Zum einen hatten durchaus intelligente Menschen die übernatürlichen Zutaten der Logenbewegung geglaubt, zum anderen wurden diese umstrittenen Dinge jetzt aus ihrem verborgenen Dasein herausgelöst und zum Gegenstand ernsthafter Forschungen gemacht. Stichwort: Magnetismus. Die breite Zustimmung, die diese Theorien in der Öffentlichkeit erfuhren, läßt darauf schließen, daß auch die Leser des ausgehenden 18. Jahrhunderts keineswegs alle gänzlich von der Nichtexistenz gespenstischer Phänomene überzeugt gewesen sein dürften. Was für die Autoren der neuen Realisationen des gespenstischen Themas galt, dürfte damit auch für deren Leser kaum von der Hand zu weisen sein.

Die neue, differenziert aufklärerische Haltung zeigt sich zunächst bei Goethe, der unerklärliche Phänomene nicht in eine weit entfernte Zeit verbannt, sondern sie in der Gegenwart unbefangen gelten läßt, ohne sie eindeutig erklären zu wollen. Ähnliches gilt anschließend für Apel, Laun und Zschokke, die die Haltung vertreten, heute noch Übernatürliches werde durch die Naturwissenschaft in Zukunft aufgeklärt werden können. Eine ähnliche Tendenz liegt auch ihren Geschichten zugrunde. Im übrigen bleiben auch diese Autoren trotz der beginnenden

Romantik noch zumeist dem traditionellen moralischen Rahmen verbunden[157]. Anzumerken ist ferner, daß sich allmählich auch, vor allem in motivischer Hinsicht, zunehmend ausländische Einflüsse nachweisen lassen.

Ungewöhnlich nimmt sich in diesem Kontext Ludwig Tieck aus. Ausgehend von einer Analyse der Shakespeareschen Technik der Integration des Wunderbaren im Drama, deren Ergebnisse er in seinem eigenen Prosaschaffen umsetzte, gelangt er - mitten in der Hochblüte des spätaufklärerischen Typs - zu einer neuen Form des Genres. Zwar noch rudimentär dem älteren Ritterroman verbunden (Schauplatz, Bruchstücke des moralischen Rahmens), gelangt er zu einer Realisation der Gespenster-Thematik, die innerhalb des Genres ohne echtes Vorbild ist. Frappierend seine Darstellungstechnik: Nicht nur Ungewißheit des Lesers ist sein Ziel, er will Verwirrung erzeugen, und diese wird über den Schluß der Geschichte hinaus erhalten. Eine überzeugende Lösungsmöglichkeit gibt es nicht; die zeittypische Tendenz des Genres wird in ihr Gegenteil verkehrt, und nur der entfernte Schauplatz läßt eine Distanzierung zu. Mit Tieck beginnt eine eigene Entwicklungsstufe des Genres, an der auch die Unterschiede zwischen den einzelnen literarischen Ebenen deutlich werden. Der ältere Ritterroman in der Art der Spieß und Gleich bleibt gänzlich unbeeinflußt, und auch Apel, Laun und Zschokke übernehmen kaum etwas von der Tieckschen Rezeptur - schon gar nicht in erzähltechnischer Hinsicht.

Deutlich im Fahrwasser Tiecks entwickelt dagegen Fouqué den spätaufklärerischen Ritterroman weiter; am interessantesten in typologischer Hinsicht erscheint die Tatsache, daß er den bekannten und klar umrissenen moralischen Rahmen dieses Typs teilweise entwertet und eine

Art übergeordnetes "Fatum" statuiert, das nicht an die aufklärerische Sichtweise, moralische Kategorien auch auf den metaphysischen Raum zu übertragen, gebunden ist, womit der Rezipient auch auf dieser Ebene um einen Teil seiner Urteilskraft gebracht wird.

Kleist schließlich konfrontiert den Leser mit einer beharrlichen Beglaubigung eines unglaublichen Sachverhalts, wobei nicht zuletzt sein doppelbödiger Stil eine wichtige Rolle spielt. Und auch der moralische Rahmen vermag den Leser kaum zu befriedigen.

Eine Zwischenstellung nimmt Contessa ein. In einigen seiner Texte, die hier nicht behandelt wurden, ganz im romantischen Fahrwasser (Der schwarze See, Haushahn und Paradiesvogel), hält Contessa in anderen Erzählungen einen gewissen Abstand zu seinen Vorbildern ein. Der "Meister Dietrich" jedenfalls entrollt ein kaum nachprüfbares Geschehen, das sich der Leser unter Einbezug seiner Leseerfahrungen zusammenreimen muß. Contessa bleibt gleichsam auf halbem Wege zur Technik eines Tieck stehen.

Insgesamt gilt, daß die drei letzten Autoren eher darauf abzielten, dem Leser die Interpretation zu erschweren als zu erleichtern; scharf zu unterscheiden sind ihre Texte damit hinsichtlich der in ihnen zutage tretenden Tendenz von denen in der Manier Goethes oder auch der Autoren des "Gespensterbuchs", die zumeist eine zukünftige naturwissenschaftliche Lösung anklingen ließen. Während diese Autoren die eingeführte Tradition aktualisieren, erfährt das Genre durch Tieck damit einen Neuansatz.

Die Summe zieht schließlich E.T.A. Hoffmann. In den "Elixieren", die noch am deutlichsten in der älteren

Tradition stehen, hatte er sich zwar zahlreicher bekannter Motive und Versatzstücke bedient, sie aber in einen stark veränderten Beziehungsrahmen gestellt. Bereits in seinem Erstling "Ritter Gluck" fällt beim Einbruch des Spuks in die konkrete Alltagswelt das Fehlen des bekannten moralischen Rahmens von Schuld und Sühne auf. Im "Magnetiseur" geht er einen Schritt weiter, indem er die Magnetismus-Lehre, eine Theorie mit durchaus aufklärerischer Intention, einem Geschehen zugrunde legt, hinter dem, wie im "Majorat", wiederum der unbegreifliche "romantische" Schicksalsraum deutlich wird, der die Ereignisse dem Rahmen menschlichen Seins enthebt und den Rezipienten vor eine Aufgabe stellt, die dieser mit letzter Konsequenz kaum lösen kann. Hoffmann kombiniert die herkömmliche Anlage der Geisterseher-Variante ("aktuelle Details") mit der Verwirr-Technik im Gefolge Tiecks (so weit wie dieser im "Blonden Eckbert" geht er im "Magnetiseur" allerdings nicht[158]), dem er auch in theoretischer Hinsicht verbunden war, und vereinigt damit die traditionell aufklärerische Anlage der in der Gegenwart spielenden Gespenstergeschichte mit der romantischen Tendenz, die "wirklichen" Sachverhalte zu verschleiern.

Der zeitgenössische Leser ist durch diese Verfahrensweise zu einer beträchtlichen Anstrengung aufgerufen; eigene Ansichten können bei der Interpretation mit herangezogen werden, das Geschehen spielt in einer höchst realistisch gezeichneten Umgebung, die dem Publikum vertraut ist, und das Übernatürliche kann in den Formen, wie es neben Hoffmann vor allem Goethe, Apel, Laun und Zschokke gestalteten, keineswegs als absurde Fiktion gelten. Zumindest für diese Geschichten muß die These vom "ritualisierten Durchspielen erledigter Ängste" zu-

rückgewiesen werden, die für ihre spätrationalistischen Vorgänger als durchaus zutreffend angesehen werden kann. Eher kann teilweise ein durchaus wissenschaftlich anzusehendes Interesse, angefacht durch die historische Diskussion, hinter der Beliebtheit dieser Schriftsteller vermutet werden, eine Haltung, die beispielsweise den Erfolg der "neoromantischen" Texte zu Beginn des 20. Jahrhunderts erklärt und die auch dem gegenwärtigen Publikumserfolg utopischer Spekulationen etwa um außerirdische Zivilisationen und ähnliches zugrundeliegen dürfte. Im übrigen kann dieses Publikum keineswegs klein gewesen sein, Hoffmann beispielsweise war einer der meistgelesenen Autoren seiner Zeit[159], obwohl das Changieren seiner diversen Wirklichkeits-Ebenen mit Sicherheit nicht selten auf das Unverständnis des Rezipienten stieß[160], der die leichter konsumierbaren Produkte der "Gespensterbuch"-Verfasser vorziehen mochte. Und auch die phantastische Literatur der Neoromantik oder Décadence ist ohne Hoffmann kaum zu denken: Über die Rezeption durch die französischen Romantiker, die ihrerseits in Deutschland begeisterten Zuspruch fanden, wurde er zum Vorbild einer neuen gespenstischen Epoche auf dem Büchermarkt, deren Wortführer, Hanns Heinz Ewers und Karl Hans Strobl, ihn als Stammvater für ihre Bemühungen reklamierten, aktuelle okkultistische Theorien "romantisch" zu literarisieren[161].

7. Anmerkungen

Seite 1 - 5 (Problemstellung)

1) Tzvetan Todorov unterscheidet die Kategorien des "Unvermischt-Wunderbaren", des "Phantastisch-Wunderbaren", des "Phantastisch-Unheimlichen" und des "Unvermischt-Unheimlichen". Das Märchen würde in diesem Schema der ersten Kategorie zuzuordnen sein. Vgl. ders.: Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt/Berlin/Wien 1972 (Ullstein-TB 3191). S. 43.

2) Klaus Kanzog: Gespenstergeschichte. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Hrsg. v. Werner Kohlschmidt und Wolfgang Mohr. Bd. 1. (2. Aufl.) Berlin 1958. S. 573 - 576. Hier S. 574.

3) Zwischen Wunderbarem und Alltag besteht im Märchen kein schroffer Gegensatz. Vgl. Max Lüthi: Das europäische Volksmärchen. Bern 1974. S. 2.

4) Vgl. Karl S. Guthke: Johann Karl August Musäus und das Übernatürliche im Sensationsroman. In: Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Hrsg. v. Friedrich Maurer und Heinrich Lausberg. 110. Jahrgang. Bd. 195. Heft 1. S. 128 - 136. Hier S. 130.

5) Vgl. Todorov, Einführung, S. 53 f.

6) Vgl. Walter Karbach: Phantastik des Obskuren als Obskurität des Phantastischen. Okkultistische Quellen phantastischer Literatur. In: Phantastik in Literatur und Kunst. Hrsg. v. Christian W. Thomsen und Jens Malte Fischer. Darmstadt 1980. S. 281 - 298.

7) Karl Goedeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung. (2. Aufl.) Bd. 5. Dresden 1893. S. 500 - 539. - Berichtigungen zu den Autoren Spieß und Gleich bei Otto Rommel: Rationalistische Dämonie. In: DVJL 17 (1939). S. 183 - 220. Hier S. 193 ff.

8) Verschiedene Titel, insbesondere von Joseph Alois Gleich, waren mir nur aus privaten Quellen zugänglich. Überhaupt nicht greifbar waren vor allem wichtige Jugendwerke der Autoren Friedrich Laun (d.i. Friedrich August Schulze) und Heinrich Zschokke.

Anmerkungen S. 1 - 5

9) J.W. Appell: Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur. Leipzig 1859.

10) Carl Müller-Fraureuth: Die Ritter- und Räuberromane. Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte des deutschen Volkes. Halle 1894.

11) Marion Beaujean: Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Bonn 1964. - Beaujean ist offensichtlich entgangen, daß Grosse seinem "Genius" (5 Tle. Halle 1791 - 95) nach dem vierten Band noch einen zweiten Abschnitt folgen ließ, in dem er seinen Helden sich vom Bund wieder abwenden läßt (vgl. dies. S. 131). Außerdem unterstellt sie, daß in den ersten englischen "Gothic Romances" das Übernatürliche rational gelöst wird, was bei Walpole (Castle of Otranto) gerade nicht der Fall ist (ebd., S. 151). - Vgl. dazu Kap. 3 der vorl. Arbeit.

12) Martin Greiner: Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur. Reinbek b. Hbg. 1964. (rde. 207).

13) Gustav Sichelschmidt: Liebe, Mord und Abenteuer. Eine Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur. Berlin 1969. - Sichelschmidt hat ganz zweifellos einige der Geschichten, über die er schreibt, gar nicht gelesen. So macht er aus Arnolds "schrecklichen" Bundesgenossen (Untertitel der "Nachtwandlerin", Hamburg/Mainz 1802, 2 Bde.) die "ehebrecherischen" Bundesgenossen (ebd., S. 108), unterstellt dem Ritter Hohenstaufen in Spieß' "Altem Überall und Nirgends" (Frankfurt und Leipzig 1795, 2. Aufl., 2 Bde.), er sei von Leidenschaften getrieben, was keineswegs zutrifft, und unterliegt im Fall Grosse dem selben Irrtum wie Beaujean bezüglich des Teils IV/2. (Ebd., S. 87).

14) Garleff Zacharias-Langhans: Der unheimliche Roman um 1800. (Phil. Diss.) Bonn 1968. - Der Alewyn-Schüler Zacharias-Langhans bemüht sich in seiner ebenso kenntnis- wie materialreichen Analyse in erster Linie um die einzelnen Bausteine des Unheimlichen. Der Komplex "Gespenster" - als eines der Elemente davon - nimmt daher bei ihm nur einen untergeordneten Platz ein (vgl. Kap. "Geistererscheinungen", S. 72 - 78). Er schließt sich der These Alewyns an, die Blütezeit des unheimlichen Romans beginne erst in dem Augenblick, in dem der Okkultismus erledigt sei (vgl. ders.: Die Lust an der Angst. In: Ders.: Probleme und Gestalten. Frankfurt 1974. S. 307 - 330. Hier S. 319), und klammert die Frage des Publikums explizit

Anmerkungen S. 1 - 5 / S. 6 - 66

aus (ders., S. 2). In puncto "Bundes- bzw. Geisterseher"-Roman trifft diese Ansicht zwar sicher zu; wenn man jedoch etwa den Magnetismus unter dem Blickwinkel der vorliegenden Untersuchung betrachtet, ergibt sich eine andere Relation Publikum/Literatur. Vgl. 2.2.3. und 2.4. der vorl. Arbeit.

15) Insbesondere ist hier neben Todorov und dem ebenfalls bereits erwähnten Sammelband von Thomsen/Fischer auf die von Rein A. Zondergeld herausgegebenen Phaicon-Bände zu verweisen. Bd. 1 u. 2: Insel-Tb. 69 u. 154. Frankfurt 1974 bzw. 1975. Bd. 3 u. 4: Suhrkamp-Tb. 443 u. 636. Frankfurt 1978 bzw. 1980.

Seite 6 - 66 (Historischer Kontext)

1) Kanzog, Gespenstergeschichte, S. 574.

2) Friedrich von Schiller: Der Geisterseher. In: Werke, Nationalausgabe. Hrsg. v. Julius Petersen u. Hermann Schneider. Weimar 1953 - 1967. Bd. 16. Erzählungen. Hrsg. v. Hans Heinrich Borcherdt. S. 45 - 159.

3) Veit Weber (d.i. Leonhard Wächter): Sagen der Vorzeit. 7 Bde. Berlin 1787 - 1798.

4) Vgl. Beaujean, Trivialroman, S. 113.

5) Vgl. Georg Jäger, Alberto Martino u. Reinhard Wittmann (Hrsg.): Die Leihbibliotheken der Goethezeit. Hildesheim 1979. S. 478.

6) Vgl. J.H. Haferkorn: Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz und des Schriftstellers in Deutschland zwischen 1750 u. 1800. Stuttgart 1974. S. 201.

7) Vgl. Marion Beaujean (Hrsg.): Erzählende Prosa der Goethezeit. 2 Bde. Hildesheim 1979. Hier Bd. 2. S. 592 (Nachwort).

8) Vgl. Beaujean, Trivialroman, S. 179.

9) Karl Grosse, der vor allem als Autor von Schauerromanen bzw. Erzählungen bekannt wurde, verfaßte ebenso literaturtheoretisch-ästhetische Abhandlungen wie naturwissenschaftliche Texte. Vgl. die kommentierte Bibliographie bei Hans Joachim Althof: Carl Friedrich August

Anmerkungen S. 6 - 66

Grosse alias Graf Edouard Romeo von Vargas-Bedemar. Ein Erfolgsschriftsteller des 18. Jahrhunderts. Bochum 1975. S. 204 - 234.

10) Ebd., S. 5.

11) Heinrich Zschokke: Eine Selbstschau. 2 Bde. Aarau 1842. Hier Bd. 1, S. 63.

12) Johann Heinrich Jung-Stilling: Lebensgeschichte. München 1968. S. 54.

13) Vgl. Rudolf Schenda: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770 - 1910. München 1977. (dtv-WR 4282). S. 214.

14) Vgl. Jäger, Martino, Wittmann, Leihbibliotheken, S. 478.

15) Ebd., S. 481.

16) Vgl. Helmut Kiesel: Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert. Voraussetzung und Entstehung des literarischen Marktes in Deutschland. München 1977. S. 166.

17) Ebd., S. 159.

18) Es ist zu unterscheiden zwischen einer abergläubischen Haltung, d.h. einem "aktiv angewendeten Schema des bewußten Verstehens und Verhaltens ..." (Heino Gehrts: Das Mädchen von Orlach. Erlebnisse einer Besessenen. Stuttgart 1968. S. 96), und dem unbefangenen Geltenlassen unerklärbarer Phänomene.

19) Vgl. Eberhard Buchner: Medien, Hexen, Geisterseher. Kulturhistorisch interessante Dokumente aus alten Zeitungen und Zeitschriften. München 1926. S. 100.

20) Vgl. ders.: Anno Dazumal. 2 Bde. Berlin 1927. Bd. 1, S. 360 - 362.

21) Helmut Möller: Die kleinbürgerliche Familie im achtzehnten Jahrhundert. Verhalten und Gruppenkultur. Berlin 1969. S. 227.

22) Ebd., S. 228.

23) Vgl. Hans Grassl: Aufbruch zur Romantik. Bayerns Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte 1765 - 1785. München 1968. S. 136.

Anmerkungen S. 6 - 66

24) Vgl. Buchner, Bedien, S. 158.

25) Vgl. Möller, Familie, S. 228.

26) Vgl. Ferdinand Josef Schneider: Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jahrhunderts. Prag 1909. S. 133 f.

27) Johann Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit. 8. Buch. In: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. Zürich 1948 - 1954. Bd. 10, S. 376.

28) Möller, Familie, S. 240.

29) Buchner, Medien, S. 316 f.

30) Vgl. Norbert Hinske: Was ist Aufklärung? Beiträge aus der "Berlinischen Monatsschrift". Darmstadt 1973. S. 5 - 49.

31) Möller, Familie, S. 230.

32) Vgl. Sam. Chr. Wagener: Die Gespenster. Kurze Erzählungen aus dem Reiche der Wahrheit. (2. verb. Aufl.) Berlin 1798. 2 Bde. Hier Bd. 1, S. V.

33) Marianne Thalmann: Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik. Berlin 1927. S. 1.

34) Vgl. Schneider, Freimaurerei, S. 48.

35) Vgl. Marianne Thalmann: Die Romantik des Trivialen. Von Grosses "Genius" bis Tiecks "William Lovell". München 1970. (List-Tb. 1442). S. 52.

36) Vgl. Schneider, Freimaurerei, S. 54.

37) Ebd., S. 87 ff. - Zu diesem Zusammenhang vgl. auch Mervyn Jones: Die Rosenkreuzer. In: Norman MacKenzie (Hrsg.): Geheimgesellschaften. Genf 1969. S. 130 - 151. Hier S. 137 f.

38) Ebd., S. 134.

39) Vgl. John Cohen: Golem und Roboter. Frankfurt 1968. S. 53.

40) Vgl. Schneider, Freimaurerei, S. 73.

Anmerkungen S. 6 - 66

40a) Kristian Heinrich Spieß: Hans Heiling, vierter und letzter Regent der Erde-, Luft-, Feuer- und Wassergeister. Ein Folksmärchen des zehnten Jahrhunderts. 4 Bde. Frankfurt und Leipzig 1798 - 1799.

41) Vgl. Adalbert von Hanstein: Wie entstand Schillers "Geisterseher"? (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 22). Berlin 1903. S. 46.

42) Vgl. Arno Schmidt: Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch. Karlsruhe 1958. S. 63.

43) Ignatz Arnold: Euridane die Tochter der Hölle. Eine Pfaffen- und Geistergeschichte. 3 Bde. Hamburg 1803.

44) Vgl. Grassl, Aufbruch, S. 4.

45) Viele Verkörperungen der Figur des "Magier-Intriganten" beinhalten Züge und Details aus Cagliostros angeblichem Lebenslauf. Vgl. 4.1.3. der vorl. Arbeit.

46) Vgl. Goethes Briefe an Ysenburg vom 23. Mai und 2. Juni 1764. In Werke Bd. 18. Briefe 1764 - 1768. S. 9 - 12.

47) Vgl. Heinrich Boos: Geschichte der Freimaurerei. Ein Beitrag zur Kultur- und Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Aarau 1906. S. 386.

48) Vgl. Schneider, S. 163 ff.

49) Ein derartiger Bericht findet sich etwa im "Grauen Ungeheuer" Nr. 6/1784. Zit. nach: Buchner, Medien, S. 31. - Mr. Krook in Charles Dickens' Roman "Bleakhouse" findet ein solches Ende ebenso wie etwa die alte Gräfin in Heinrich Zschokkes Novelle "Die Verklärungen" (In: Ders., Novellen und Dichtungen. 12 Tle. Aarau 1873 - 74. Tl. 2, S. 102 - 114. Hier S. 118).

50) Vgl. Heinrich Bausinger: Aufklärung und Aberglaube. In: DVJS 37 (1963) S. 345 - 362. Hier S. 349.

51) Ebd.

52) Vgl. dazu 2.3. der vorl. Arbeit

53) Karl Philipp Moritz: Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lehrbuch für Gelehrte und Ungelehrte. Mit Unterstützung mehrerer Wahrheitsfreunde herausgegeben. Bd. 1 - 10. Berlin 1783 - 93.

Anmerkungen S. 6 - 66

54) Johann Heinrich Jung (-Stilling): Theorie der Geister-Kunde in einer Natur-, Vernunft- und Bibelmäßigen Beantwortung der Frage: Was von Ahnungen, Gesichten und Geistererscheinungen geglaubt und nicht geglaubt werden müße. Nürnberg 1808.

55) Gotthilf Heinrich Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808.

56) Anneliese u. Waldemar Wittmann: Jung-Stilling, der "cameralische" Okkultist. In: Festgabe für Edith Heischkel und Walter Artelt zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Hans Heinz Eulner, Gunter Mann und anderen. Stuttgart 1971, S. 300 - 340. Hier S. 329. - Vgl. dazu auch Gotthilf Stecher: Jung-Stilling als Schriftsteller. (Palaestra 120). Berlin 1913. S. 250.

57) Natürlich läßt sich etwa die Symbolik des "Goldenen Topfs" auch ganz vordergründig bildhaft rezipieren; ohne Kenntnis der "Ansichten" bleiben aufschlußreiche Zusammenhänge jedoch verborgen. - In diesem Zusammenhang vgl. Hans Dahmen: E.T.A. Hoffmann und Gotthilf Heinrich Schubert. In: Lit. Wiss. Jb. d. Görres-Ges., Bd. 1. Freiburg/Br. 1926. S. 62 - 111. - Ferner: Ernst Busch: Die Stellung Gotthilf Heinrich Schuberts in der deutschen Naturmystik und in der Romantik. In: DVLG 20, 1942, S. 305 - 339.

58) Werner Bonin: Lexikon der Parapsychologie. Bern und München 1976. S. 334.

59) Hannes Leopoldseder: Groteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks. Bonn 1973. S. 15.

60) Vgl. Eugen Sierke: Schwärmer und Schwindler zu Ende des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1874. S. 174.

61) Ebd., S. 218.

62) Ebd., S. 197.

63) Vgl. Wittmann, Jung-Stilling, S. 313.

64) Carl Alexander Ferdinand Kluge: Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel. Berlin 1811.

65) Ernst Daniel August Bartels: Grundzüge einer Physiologie und Physik des Magnetismus. Frankfurt 1812.

Anmerkungen S. 6 - 66

66) Friedrich Anton Mesmer: Mesmerismus. Oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus. Hrsg. v. Dr. Karl Christian Wolfart. Berlin 1814.

67) Friedrich von Oppeln-Bronikowski: David Ferdinand Koreff. Serapionsbruder, Magnetiseur, Geheimrat und Dichter. Berlin 1928. S. 78.

68) Ebd., S. 78.

69) Carl Gustav Carus: Über Lebensmagnetismus und über die magischen Wirkungen überhaupt. Leipzig 1857. S. 24.

70) Bonin, Parapsychologie, S. 314.

71) Zacharias-Langhans, Der unheimliche Roman, S. 25.

72) Vgl. Carus, Lebensmagnetismus, Kap. 1.

73) Rudolf Schenda spricht sogar von einer "Omnipräsenz" des Geisterglaubens. Ders.: Volk ohne Buch, S. 402. - Ralf Stamm ist zu widersprechen, wenn er Geisterglauben und Magnetismus strikt trennt (ders.: Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren. Stuttgart 1973. S. 90); es handelt sich vielmehr um zwei verschiedene Betrachtungsweisen des selben Gegenstandes.

74) Vgl. Stefan Hock: Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 17). Berlin 1900. S. 43.

75) Heinrich August Ossenfelder: Der Vampyr. In: Der Naturforscher. Achtunddreißigstes Stück. Leipzig, 25. Mai 1948. S. 380 f.

76) Über die Entwicklung einer spektakulären Vorstellung zum literarischen Motiv gibt erschöpfend Auskunft: Aribert Schroeder: Vampirismus. Frankfurt 1973. (Studien zur Anglistik).

77) Ignatz Arnold: Der Vampir. Schneeberg 1801. - Dieses seiner zu erwartenden Sonderstellung wegen interessante Buch war im Fernleihverkehr weder in der Bundesrepublik noch in der DDR, Österreich und der CSSR erhältlich. - Die unter dem Verlegenheitstitel "Der Vampir" bekanntgewordene Geschichte E.T.A. Hoffmanns spielt genaugenommen mit der aus Persien stammenden Vorstellung vom leichenfressenden "Ghoul".

Anmerkungen S. 6 - 66

78) Sam. Chr. Wagener: Neue Gespenster. 2 Bde. Berlin 1801 - 1802. Bd. 2. XI - LXVIII.

79) Vgl. die Aufzählung bei Johann Georg Theodor Grässe: Bibliotheca Magica et Pneumatica. Leipzig 1843. S. 90.

80) Vgl. Wagener, Neue Gespenster I, S. X.

81) Vgl. M. Graf: Die Wundersucht und die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts. Wiss. Beil. zum Jahresbericht des K. Theresiengymnasiums. München 1889. S. 8.

82) Karl von Eckartshausen: Sammlung der merkwürdigsten Visionen, Erscheinungen, Geister- und Gespenstergeschichten. München 1792. S. 2.

83) Ebd., S. 53 - 63.

84) Justus Christian Hennings: Von den Ahndungen und Visionen. Leipzig 1777. 2 Bde. Hier Bd. 2, S. 69 ff.

85) Ders.: Von Geistern und Geistersehern. Leipzig 1780.

86) Wagener, Gespenster I, S. VI.

87) Ebd., S. XIV.

88) Ebd., S. 297 - 302.

89) Ebd., S. 48 - 55.

90) Kanzog, Gespenstergeschichte, S. 574.

91) Wagener, Neue Gespenster II, S. 6.

92) Ebd., S. VII.

93) Vgl. Eckartshausen, Visionen, Vorwort o.P.

94) Berlinische Monatsschrift III/1784. Zit. nach: Hinske, Aufklärung, S. 53.

95) Ebd., S. 5 - 45. - Die "Weiße Frau" bildet auch das Kernstück von Jung-Stillings "Theorie der Geisterkunde".

96) Wagener, Neue Gespenster I, S. XXXXI ff.

Anmerkungen S. 6 - 66

97) Vgl. Schenda, Volk ohne Buch, S. 53.

98) Vgl. Bartels, S. 46, S. 167 f.

99) Vgl. Schubert, Ansichten, S. 350.

100) Ebd., S. 93.

101) Insbesondere die Zeit der Spiritismus-Mode brachte auch eine verstärkte Hinwendung zur magnetischen Lehre. Vgl. eine Publikation wie: Eberhard Buchner: Von den übersinnlichen Dingen. Ein Führer durch das Reich der okkulten Forschung. Leipzig 1924. Kap. V (Magnetismus und Hypnose), S. 67 - 97.

102) Georg Conrad Horst: Zauberbibliothek. Oder von Zauberei. Theurgie, Mantik, Zauberern, Hexen und Hexenprocessen. Mainz 1820 - 26. 6 Bde.

103) Keller, E.W.: Das Grab des Aberglaubens. 6 Tle. in 3 Bdn. Frankfurt/Leipzig/Stuttgart 1777 - 1786. - Eine der zahlreichen Sammlungen nach dem Prinzip der "rationalen Erklärung um jeden Preis".

104) Vgl. Kap. 4.1. der vorl. Arbeit.

105) Biographisches Material findet sich in geringem Maße zu Christian Heinrich Spieß. Vgl. etwa: Sepp Skalitzky: Christian Heinrich Spieß: Ein Schauerdichter und sein Schicksal. In: Slg. gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. v. Verein z. Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Nr. 662/63. Juni/Juli 1934. Sein Nachlaß ist offensichtlich inzwischen in alle Winde zerstreut. Vgl. Charlotte Quelle: Christian Heinrich Spieß als Erzähler. (Phil. Diss) Leipzig 1925. S. 9.

106) Vgl. Caroline von Wolzogen: Schillers Leben, verfaßt aus Erinnerungen der Familie. Stuttgart 1845. S. 30 f.

107) Genaugenommen handelt es sich um drei ineinander verflochtene Geschichten vom "Klopfgeist", der "Sängerin Antonelli" und den durch rätselhafte Sympathie verbundenen Schreibtischen in den "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten". In: Werke Bd. 9, S. 279 - 402. Hier S. 302 - 318.

108) Vgl. Ludwig Rosenberger (Hrsg.): Geisterseher. Eine Sammlung seltsamer Erlebnisse berühmter Persönlichkeiten in Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Berichten. München 1952. S. 40 ff.

Anmerkungen S. 6 - 66

109) Goethes Gespräche mit Eckermann. Zit. nach Bonin, S. 208.

110) Die Bedeutung Jean Pauls für das Genre als Bindeglied zwischen Aufklärung und Romantik wird von Kanzog meines Erachtens nach überschätzt. (Vgl. ders., Gespenstergeschichte, S. 575). Den Erwartungen, die Jean Pauls theoretische Erörterungen hervorrufen, wird er in seiner schriftstellerischen Praxis nicht gerecht.

111) Jean Paul: Selberlebensbeschreibung. In: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Eduard Berend. Weimar 1927 ff. II. Abt., Bd. 4, S. 69 - 132. Hier S. 96.

112) Zum folgenden vgl. Klaus Kanzog: Der dichterische Begriff des Gespensts. (Phil. Diss.) Berlin 1951. S. 49 f.

113) Jean Paul: Nachdenklicher aber wahrer Bericht von einer höchst merkwürdigen Erscheinung der weißen Frau und von den Ursachen, warum sie in der Erde gar nicht ruhen kann. In: Werke, II. Abt., Bd. 2, S. 151 - 360. Hier S. 351.

114) August Apel und Friedrich Laun (d.i. Friedrich August Schulze): Gespensterbuch. Leipzig 1927. (Reclams UB 1790 - 1795).

115) Ebd., Vorwort o.P.

116) Friedrich Laun (d.i. Friedrich August Schulze): Memoiren. 3 Bde. Bunzlau 1837. Bd. 2, S. 19.

117) Albert Krumbiegel: Friedrich Laun. Greifswald 1912. (Phil. Diss.) S. 81.

118) Laun, Memoiren II, S. 19.

119) Gespensterbuch, Nachrede, S. 660.

120) Ebd.

121) Laun, Memoiren II, S. 26.

122) Ebd.

123) August Apel: Die Bräutigamsvorschau. In: Gespensterbuch S. 192 - 228. Hier S. 225.

124) Ders.: Klara Mongomery, ebd., S. 403 - 450. Hier S. 449 f.

Anmerkungen S. 6 - 66

125) Ders.: Zwei Neujahrsnächte, ebd., S. 449 - 536. Hier S. 506.

126) Friedrich Laun: Der Geist des Verstorbenen, ebd., S. 71 - 96. Hier S. 72.

127) Zur Publikumsresonanz des "Gespensterbuches" schreibt Carl Georg von Maassen: "Das "Gespensterbuch" und das "Wunderbuch" sind in den Originalausgaben äußerst rar. Sie sind von einer entzückten Leserschaft wahrscheinlich zu Fetzen zerlesen worden." (Ders.: Über die Seltenheit von Romantiker-Erstausgaben. In: Der grundgescheute Antiquarius. Hrsg. v. Carl Graf von Klinckowstroem. Frechen 1966. S. 99 - 130. Hier S. 124.)

128) Heinrich Zschokke: Die schwarzen Brüder. 3 Bde. Frankfurt/Oder 1791 - 95. - Ders.: Kuno von Kyburg. 2 Bde. Berlin 1795 - 99.

129) Insbesonders hervorzuheben wäre: Die Vorliebe für das bürgerliche Milieu, die Ehe-Thematik und der humoristische Grundton.

130) Vgl. Zschokke, Selbstschau I, S. 273 - 276.

131) Ebd., II, Kap. 70, S. 183 - 187. Vgl. insbes. S. 185 f. Und: "Die Verklärungen", eine Erzählung, auf die bereits in 2.2.3. hingewiesen wurde, in deren Mittelpunkt eigentlich die Standesproblematik steht, die aber mit zahlreichen Details aus der aktuellen Magnetismus-Diskussion "garniert" wird. In: Novellen und Dichtungen, a.a.o., 2, S. 102 - 114.

132) Rudolf Köpke: Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben eines Dichters. 2 Bde. Leipzig 1855. Hier Bd. 1, S. 334.

133) Zu erwähnen wären "Die mehreren Wehmüller und ungarische Nationalgesichter", rationalistisch dominierte Erzählungen innerhalb eines Rahmens, auf deren nähere Betrachtung verzichtet werden kann, zumal sie auch nicht von innovatorischer Bedeutung sind.

134) Arno Schmidt, Fouqué, S. 188 f.

135) Ebd., S. 189.

136) Fouqués Brief an Miltitz vom 21. Dez. 1812. Zit. nach: Otto Eduard Schmidt: Fouqué, Apel, Miltitz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik. Leipzig 1908. S. 103.

Anmerkungen S. 6 - 66

137) Tieck macht von Geistererscheinungen, zu deren Erklärung die Magnetismus-Theorie herangezogen wurde, überhaupt einen recht geringen Gebrauch. Vgl. Marianne Thalmann: Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften. Weimar 1919. S. 88. - Zum Komplex "Somnambulismus" vgl. auch Philipp Lersch: Der Traum in der deutschen Romantik. München 1923. S. 28 f.

138) Vgl. 5.2.1.2. der vorl. Arbeit.

139) Zit. nach James Trainer: Ludwig Tieck. From Gothic to Romantic. London/Paris 1964. S. 30.

140) Vgl. Stamm, S. 17.

141) Ebd., S. 16.

142) Vgl. Köpke I, S. 359 ff.

143) Vgl. Friedrich Schnapp (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. München 1974. S. 7. (Vorwort).

144) Ebd., S. 53.

145) E.T.A. Hoffmann: Die Serapionsbrüder. In: Werke in fünf Bänden. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel und Friedrich Schnapp. München 1963. Bd. 3, S. 927.

146) Ebd., S. 321.

147) Richard Benz: Die Märchendichtungen der deutschen Romantik. Gotha 1908. S. 146.

148) Hier ist Karl Olbrich zuzustimmen. Vgl. ders.: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann und der deutsche Volksglaube. In: Helmut Prang (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Darmstadt 1976. S. 56 - 88.

149) Paul Sucher: Les Sources du Merveilleux chez E.T.A. Hoffmann. Paris 1912.

150) Max Pirker rezensiert das Werk von Sucher in: Euphorion Bd. 20, 1913, S. 261 - 276.

151) Serapionsbrüder, S. 265 - 273.

152) "Es ist darin auf nichts geringeres abgesehen, als in dem krausen, wunderbaren Leben eines Mannes, über den schon bey seiner Geburt die himmlischen und dämoni-

Anmerkungen S. 6 - 66

schen Mächte walteten, jene geheimnisvollen Verknüpfungen des menschlichen Geistes mit all den höheren Prinzipien, die in der ganzen Natur verborgen und nur dann und wann hervorblitzen, welchen Blitz wir dann Zufall nennen, recht klar und deutlich zu zeigen". Hoffmanns Brief an Kunz vom 24. März 1914. Zit. nach: Friedrich Schnapp. (Hrsg.): Dichter über ihre Dichtungen, Bd. 13. E.T.A. Hoffmann. München 1974. S. 113.

153) Vgl. Hoffmanns Brief an Kunz vom 20. Juli 1813. Ebd., S. 70.

154) Insbesondere ist auf die eigenartige Kombination einer aufklärerischen Problemsicht (Wissenschaftlichkeit) mit einem irrational-schicksalhaften Hintergrund hinzuweisen. Vgl. 5.2.2.3. der vorl. Arbeit.

155) Jörg Schönert: Behaglicher Schauer und distanzierter Schrecken. In: Literatur in der sozialen Bewegung. Hrsg. v. Alberto Martino. Tübingen 1977. S. 27 - 92. Hier S. 35.

156) Karl Grosse: Über das Erhabene. Göttingen und Leipzig 1788.

157) Jean Paul: Vorschule der Ästhetik. In: Werke Bd. 11, I. Abt., S. 35.

158) Fouqués Brief an Miltitz vom 21. Dez. 1812. Zit. nach: O.E. Schmidt, S. 1 - 38.

159) Ludwig Tieck: Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren. In: Ausgewählte kritische Schriften. Hrsg. v. Ernst Ribbat, Tübingen 1975, S. 1 - 38.

160) Gotthold Ephraim Lessing: Hamburgische Dramaturgie. In: Werke. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert. München 1971 - 1979. Bd. 4 (Dramaturgische Schriften), S. 229 - 720. Hier S. 276 - 289.

161) Tieck, Shakspeare's Behandlung, S. 1.

162) Ebd., S. 6.

163) Ebd., S. 21. - Jacques Cazotte: Biondetta. (Le diable amoureux. Übers. v. Franz Blei.) Heidenheim 1961.

164) Ebd., S. 30.

165) Köpke II, S. 169.

Anmerkungen S. 6 - 66 / S. 67 - 79

166) Vgl. Jens Malte Fischer: "Selbst die schönste Gegend hat Gespenster". Entwicklung und Konstanz des Phantastischen bei Ludwig Tieck. In: Fischer/Thomsen, Phantastik, S. 131 - 149. - Vgl. 5.2.1.2. der vorl. Arbeit.

167) Tieck, Shakspeare's Behandlung, S. 29 f.

168) Ebd., S. 37.

169) Ottokar Sturm (d.i. Friedrich Rambach): Die eiserne Maske. Eine schottische Geschichte. Leipzig 1792. - Das Schlußkapitel verfaßte Tieck.

170) Ludwig Tieck: Phantasus. In: Tiecks Schriften Bd. 4. Berlin 1828. S. 417.

171) Ebd., S. 128 f.

172) Hoffmann, Serapionsbrüder, S. 927.

173) Ebd.

174) Ebd., S. 327.

175) Ebd., S. 335.

176) Ebd., S. 354.

178) Ebd., S. 263.

179) Vgl. 2.2.3. und 5.2.2.3.4. der vorl. Arbeit.

180) Vgl. Jürgen Habermas. Zit. nach: Schönert, Schauer, S. 33.

Seite 67 - 79 (Literarische Tradition)

1) Vgl. Karl S. Guthke: Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang. Göttingen 1958 (Palaestra 223). S. 14.

2) Vgl. Hans Möbius: The Gothic Romance. (Phil. Diss.) Leipzig 1902. S. 15 f.

3) Vgl. Lawrence Marsden Price: Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500 - 1960. Bern/München 1961. S. 313.

Anmerkungen S. 67 - 79

4) Leif Ludwig Albertsen: Spiel und Gespenst. In: Goethe-Jahrbuch. Hrsg. v. Helmut Holzhauer und Karl Heinz Hahn. Bd. 91, 1974. S. 78 - 91. Hier S. 78.

5) Ebd., S. 80.

6) Goethe, Werke Bd. 2 (Gedichte), S. 134.

7) Vgl. Ulrich Thiergard: Schiller und Walpole. In: Jb.d.dt. Schiller-Ges. 3. Jahrg. 1959. S. 102 - 117. Hier S. 107.

8) Vgl. Albertsen, Spiel, S. 81.

9) Horace Walpole: Die Burg von Otranto (The Castle of Otranto. Übers. v. Joachim Uhlmann) Frankfurt o.J.

10) Clara Reeve: The old English Baron (Zuerst veröff. unter d. Titel: The Champion of Virtue) London/N.Y./ Toronto 1967. - Vgl. Möbius, Romance, S. 48.

11) Vgl. 4.1.2.1. der vorl. Arbeit.

12) Schiller, Geisterseher, S. 89.

13) William Shakespeare: Macbeth. In: Ders.: Complete Works. A new edition with an introduction and glossary by Peter Alexander. London/Glasgow 1965. A. 999 - 1028. Hier III, 3, S. 1013.

14) Schiller, Geisterseher, S. 49.

15) Vgl. 4.1.1. der vorl. Arbeit.

16) Schiller, Geisterseher, S. 102.

17) Cajetan Tschink: Geschichte eines Geistersehers. 3 Bde. Wien 1790 - 1793.

18) Vgl. Jakob Brauchli: Der englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekannten Bücher. (Phil. Diss.). Zürich 1928. S. 111.

19) Auch J.A. Gleichs "Geist des Brunnens oder Reinsteins Fall", Wien 1800, ein Buch, das in gewisser Weise eine Ausnahmestellung einnimmt (vgl. 4.2.3.2. der vorl. Arbeit), behandelt in erster Linie die Geschichte einer Familie und spielt nur selten auf dem Stammsitz.

Anmerkungen S. 67 - 79.

20) Vgl. 4.2. der vorl. Arbeit.

21) Price referiert die wichtigsten Positionen. Ders., Aufnahme engl. Literatur, S. 314.

22) Ebd., S. 313 f. - Vgl. dazu auch das Verzeichnis englischer Schauerromane bei Brauchli, Englischer Schauerroman, S. 196 - 260.

23) H.A. Kerndörffer: Die Ruinen der Geisterburg. Pirna 1805.

24) Ernst Bornschein: Der Beichtstuhl. Leipzig 1802 (Spätere Aufl.). - Die Übernahmen sind allerdings so vage, daß von einer "Bearbeitung" kaum noch die Rede sein kann. Dieses Urteil von Carl Müller-Fraureuth (Ritter- u. Räuberromane, S. 84) hält sich hartnäckig bis in die neueste Forschungsliteratur. Vgl. etwa Sichelschmidt, Liebe, S. 95 oder Schönert, Schauer, S. 45.

25) Ignatz Arnold: Der Mann mit dem rothen Ermel. 2 Bde. Gotha 1797 - 1799. Bd. 2, S. 268.

26) Christian Heinrich Spieß: Das Petermännchen. Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhundert. 2 Bde. Frankfurt und Leipzig 1795. (Spätere Aufl.)

27) Vgl. Guthke, Vorromantik, S. 33 f.

28) Das Ende Ambrosios im "Monk" durch den Satan dürfte ein Plagiat sein. Vgl. dazu den Schluß von Webers "Teufelsbeschwörung", Sagen Bd. 4, S. 137 f.

29) Vgl. Guthke, Vorromantik, S. 224.

30) In diesem Zusammenhang vgl. Mario Praz: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München 1970. 2 Bde. (dtv-WR 4051/52). Bd. 1, S. 170.

31) Ignatz Arnold: Mirakuloso oder der Schreckensbund der Illuminaten. Koburg 1802. S. 180.

32) Karl Grosse: Der zerbrochene Ring. 2 Bde. Berlin 1797. Bd. 2, S. 208.

33) Beaujean, Trivialroman, S. 115.

34) Walpole, Otranto, Vorwort zur 1. Aufl., S. 6.

35) Vgl. Möbius, Romance, S. 21.

Anmerkungen S. 67 - 79 / S. 80 - 183

36) Vgl. Heinrich Hemmer: Die Anfänge Ludwig Tiecks und seiner dämonisch-schauerlichen Dichtung. Berlin 1910. (Acta Germanica VI, 3). S. 265 - 267.

37) Hugo Lenz (d.i. Friedrich Rambach): Ritter, Pfaffen, Geister in Erzählungen. Leipzig 1793.

38) Das wird etwa bei der Wahl der Personennamen deutlich. Vgl. 4.2.1. der vorl. Arbeit.

39) Rambach, Eiserne Maske, Vorwort o.P.

40) Vgl. Quelle, Spieß als Erzähler, S. 9

Seite 80 - 183 (Realisation I)

1) Schiller, Geisterseher, S. 45.

2) Ebd., S. 106.

3) Vgl. dazu die Einwände von Hans Sachs gegen von Hansteins rein biographisch-faktische Vorgehensweise. In: Ders.: Gemeinsame Tagträume. Leipzig/Wien/Zürich 1924. S. 49 f.

4) Hanstein, Schillers Geisterseher, S. 55.

5) Vgl. die Vorwegnahme des Schlusses durch den Grafen von O. In: Schiller, Geisterseher, S. 102.

6) Arnold, Nachtwandlerin.

7) Ders., Euridane.

8) Der Bund verkörpert hier in der Anlage einen positiven Zweck.

9) Arnold, Mirakuloso.

10) Ders., Nachtwandlerin.

11) Tschink: Die Erscheinung. In: Ders.: Wundergeschichten sammt den Schlüßeln zu ihrer Erklärung. Wien 1792. S. 93 - 114.

12) Schiller, Geisterseher, S. 94.

Anmerkungen S. 80 - 183

13) Arnold, Euridane I, S. 207.

14) Christian Heinrich Spieß: Die Geheimnisse der alten Egipzier. Eine wahre Zauber- und Geistergeschichte des achtzehnten Jahrhunderts. 3 Tle. Leipzig 1798.

15) Ebd., I, S. 71. - Der Pferdefuß ist bekanntlich ein Attribut des Teufels.

16) Tschink: Der verwandelte Zwerg. In: Wundergeschichten, S. 255 - 378.

17) Schiller, Geisterseher, S. 82. - Die Anspielung bezieht sich auf Montfaucon de Villars: Graf von Gabalis oder Gespräch über die verborgenen Wissenschaften. Aus dem Französischen (von F.L.W. Meyer). Berlin 1782. - Vor allem über dieses Buch fand die paracelsische Lehre der Elementargeister in die deutsche Literatur Eingang. Mit Schillers Roman hat dieser Text keinen direkten Zusammenhang; es ist eher anzunehmen, daß der Titel allein wegen seines Bekanntheitsgrades als geheimwissenschaftliches Buch angeführt wurde.

18) Grosse, Genius, S. 40.

19) Tschink: Die Hexe. In: Wundergeschichten, S. 195 - 254.

20) Vgl. den Prozeß der Anna Göldin. 2.2.1. der vorl. Arbeit.

21) Vgl. Buchner, Medien, S. 202.

22) Andere Beispiele wären etwa der stereotype Ablauf betrügerischer Beschwörungsszenen (Tschink, Geisterseher I, S. 90 ff.), wie sie auch in der "Berlinischen Monatsschrift" beschrieben werden (Buchner, Medien, S. 328 ff.); das Thema der Schatzsuche mit Geisterhilfe (Buchner, Medien, S. 110, 113 ff., 122 ff., 130 ff.) bei Tschink (Schatzgräber, Geisterseher I, S. 208). Vor allem ist auf die gänzlich unintegrierten eingeschobenen Diskussionen und Abhandlungen über die Existenz von Geistern in einigen Geschichten hinzuweisen; u.a. wieder bei Tschink (Geisterseher III, S. 52 - 69.) oder auch bei Arnold (Das Bildnis mit den Blutflecken. Eine Geistergeschichte nach einer wahren Anekdote. Zerbst 1800. S. 34 - 58.).

23) Tschink: Der Schatzgräber. In: Wundergeschichten, S. 115 - 193.

Anmerkungen S. 80 - 183

24) Vgl. 4.2. der vorl. Arbeit.

25) Ignatz Arnold: Der graue Engel. Eine orientalische Erzählung. Rudolstadt 1798.

26) Joseph Alois Gleich: Der Geist Gelaor oder die Abentheuer Graf Ludwigs von Edelburg. 2 Bde. Krems 1799.

27) Schiller, Geisterseher, S. 62.

28) Ebd., S. 64 f.

29) Vgl. dazu Ernst Weizmann: Die Geisterbeschwörung in Schillers Geisterseher. In: Jb.GG 12. Weimar 1926. S. 174 - 193.

30) Schiller, Geisterseher, S. 93.

31) Ebd., S. 75.

32) Hanstein, Schillers Geisterseher, S. 49.

33) Zur Gestalt des Schwarmgeists vgl. insbes. 4.1.3.2. und 5.1.2.2.2. der vorl. Arbeit.

34) Schiller, Geisterseher, S. 46.

35) Ebd., S. 56.

36) Ebd., S. 49.

37) Vgl. Wagener, Gespenster I, S. 156 - 267.

38) Schiller, Geisterseher, S. 47.

39) Ebd.

40) Ebd., S. 54.

41) Ebd.

42) Vgl. Emil Staiger: Schillers Geisterseher. In: Ders., Meisterwerke deutscher Sprache im neunzehnten Jahrhundert. Zürich 1957. S. 178 - 196. Hier S. 190.

43) Schiller, Geisterseher, S. 46.

44) Vgl. Wagener, Gespenster I, S. 56 - 68.

45) Vgl. 2.2.1. der vorl. Arbeit.

Anmerkungen S. 80 - 183

46) Tschink: Die verdoppelte Nonne. In: Wundergeschichten, S. 1 - 114.

47) Tschink, Die Hexe, S. 195 ff.

48) So behauptet er etwa, in Rom vor 400 Jahren ein zweitesmal zu leben begonnen zu haben. Schatzgräber, S. 152.

49) Ders., Der verwandelte Zwerg, S. 225 ff.

50) Tschink, Geisterseher II, S. 137.

51) Ebd., S. 172.

52) Arnold, Mirakuloso.

53) Arnold, Ermel II, S. 188.

54) Beispielsweise schließt er aus dem verdrossenen Gesichtsausdruck eines jungen Mädchens in Begleitung eines viel älteren Mannes, daß sie nicht seine Tochter, sondern seine Frau ist. Ebd., I, S. 79.

55) Tschink, Geisterseher II, S. 172.

56) Grosse, Genius I, S. 43.

57) Schönert, Schauer, S. 49.

58) Tschink, Geisterseher I, S. 51. - Gleichzeitig ist diese Episode auch ein Beispiel für die einfachste Variante der rationalistischen Gespenstergeschichte: Selbstbetrug aus abergläubischer Phantasie.

59) Ebd., II, S. 325.

60) Arnold, Nachtwandlerin I, S. 31.

61) Ders., Ermel I, S. 234.

62) Ebd., S. 235.

63) Arnold, Nachtwandlerin I, S. 185.

64) Grosse, Genius I, S. 292 f.

65) Ebd., III, S. 68 f.

66) Arnold, Ermel II, S. 25.

Anmerkungen S. 80 - 183

67) Tschink, Geisterseher I, S. 123.

68) Grosse, Genius III, S. 332.

69) Tschink, Geisterseher I, S. 104.

70) Ebd., II, S. 228.

71) Ignatz Arnold: Amalie Balbi. Eine wunderbare Vision, die ich selbst gehabt habe. Erfurt 1805.

72) Ders., Nachtwandlerin II, S. 29.

73) Vgl. Schneider, Freimaurerei, S. 206.

74) Tschink, Geisterseher I, S. 104.

75) Ebd., II, S. 230.

76) Arnold, Amalie Balbi, S. 128.

77) Grosse, Genius IV, S. 81

78) Tschink, Geisterseher II, S. 343.

79) Arnold, Ermel II, S. 292.

80) Grosse, Genius III, S. 136 f.

81) Schiller, Geisterseher, S. 92.

82) Tschink, Geisterseher III, S. 293.

83) Arnold, Ermel II, S. 130 f.

84) Tschink, Geisterseher III, S. 218.

85) Arnold, Mirakuloso, S. 224.

86) Ders., Bildnis, S. 101.

87) Ders., Nachtwandlerin I, S. 219.

88) Ders., Ermel II, S. 292.

89) Ebd., S. 128 f.

90) Ders., Bildnis, S. 102.

91) Zit. nach Schneider, Freimaurerei, S. 207).

Anmerkungen S. 80 - 183

92) Wie die "Eiserne Maske" ist auch diese Sammlung eine Gemeinschaftsarbeit von Rambach und Tieck, der die Geschichte "Adalbert und Emma oder das grüne Band" (S. 31 - 120 beisteuerte. Rambach kürzte den Text Tiecks.

93) Hugo Lenz (d.i. Friedrich Rambach): Der Geist des Druiden Olla. In: Ritter, Pfaffen, Geister, S. 235 - 288.

94) Vgl. ders., Vorwort zur Eisernen Maske, o.P.

95) Der Geist des Ritters Hohenstaufen spukt mehrere Generationen lang.

96) J.A. Gleich: Die Wanderungen des Ritters Eckbert von Klausenthal. Scenen aus der Geister- und Vorwelt. 2 Bde. Krems 1798.

97) Ders.: Jetta die schöne Zauberin oder der Wolfsbrunn. Eine Geistergeschichte. Wien 1797.

98) Vgl. Carl Müller-Fraureuth, Ritter- und Räuberroman, S. 41 ff.

99) Spieß, Petermännchen I, S. 64 f.

100) Ebd., II, S. 107.

101) Vgl. Rudolf Bauer: Der historische Trivialroman im Deutschland des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts (Phil. Diss.) Plauen 1930. S. 19.

102) J.A. Gleich: Die Brüder von Stauffenberg oder die Macht der Verborgenen. Wien 1800. S. 48.

103) Karl August Gottlob Seidel: Der schwarzgraue Mantel. Ein Zaubermärchen aus der Vorzeit. 2 Bde. Leipzig 1795.

104) Ebd., II, S. 59.

105) J.A. Gleich: Der schwarze Ritter oder die drey Waisen. Eine Geistergeschichte aus dem zwölften Jahrhundert. Krems 1797 (2. Aufl.), S. 191 f.

106) Ebd., S. 88.

107) Gleich, Eckbert II, S. 154.

108) Christian Heinrich Spieß: Die zwölf schlafenden Jungfrauen. Eine Geistergeschichte. 3 Bde. Leipzig 1795. Bd. 3, S. 302.

Anmerkungen S. 80 - 183

109) Vgl. Heinz Strauss: Der Klosterroman von Millers "Siegwart" bis zu seiner künstlerischen Höhe bei E.T.A. Hoffmann. Ein Beitrag zur Literatur-Geschichte des 18. Jahrhunderts. (Phil. Diss.) München 1922. S. 46 ff.

110) Hugo Lenz (d.i. Friedrich Rambach): Fürstendank. In: Ritter, Pfaffen, Geister. S. 121 - 234.

111) Vgl. Quelle, Spieß als Erzähler, S. 120.

112) J.A. Gleich: Die Todtenfackel oder die Höhle der Siebenschläfer. Wien und Prag 1799 (2. Aufl.).

113) Otto Rommel: Rationalistische Dämonie, S. 204.

114) Die paracelsischen Theorien waren bekanntlich am Ende des 18. Jhs. wieder in Mode gekommen. Vgl. 2.2.1. der vorl. Arbeit.

115) J.A. Gleich: Ritter Brendts Geist oder das Zauberschwert. Eine Geistergeschichte aus dem elften Jahrhundert. Wien und Prag 1796. S. 1.

116) Spieß, Petermännchen II, S. 58.

117) Ders., Jungfrauen I, S. 225.

118) Ders., Überall I, S. 118.

119) Vgl. Rommel, Dämonie, S. 188, 214 ff.

120) Spieß, Petermännchen I, S. 8.

121) Ebd., S. 27.

122) Ebd., S. 86.

123) Ebd., S. 200.

124) Ebd., II, S. 58.

125) Ebd., S. 132.

126) Ebd., S. 183.

127) Ebd., S. 184 f.

128) Spieß, Jungfrauen I, S. 84 ff.

129) Ebd., S. 326.

Anmerkungen S. 80 - 183

130) Ebd., II, S. 103 f.

131) Ebd., S. 155.

132) Ebd., II, S. 127.

133) Ebd., S. 299.

134) Spieß, Überall I, S. 54.

135) Ebd., S. 164.

136) Ebd., II, S. 144.

137) Rommel, Dämonie, S. 197.

138) Spieß, Petermännchen II, S. 165 f.

139) Ders., Jungfrauen I, S. 84 - 92.

140) Ders., Hans Heiling I, S. 88 f.

141) Gleich, Brüder von Stauffenberg, S. 41.

142) Ders., Gelaor, Vorwort o.P. - Bei dem Vorbild handelt es sich um: Christian Heinrich Spieß: Die Reisen und Abentheuer des Ritters Benno von Elsenburg im Jahre 1225. Eine höchst wunderbare und doch keine Geistergeschichte. Leipzig 1795 - 1796. - Infolge des fehlenden Urheberrechtsschutzes war das "Nachempfinden" gang und gäbe; die feinere Variante, von fremden Erfolgen zu profitieren, war die Hinzufügung der Formulierung "Seitenstück zu ..." (hier folgte die Nennung des "Vorbilds"); weniger fein, aber ebenfalls beliebt, war das Plagiat. So bedient sich Ignatz Arnold für seinen Roman "Theobul der Geisterkönig oder das mohrische Grosmütterchen", Coburg 1801, der Geschichte "Der verwandelte Zwerg" von Cajetan Tschink. Ebenso legt er seiner "Nachtwandlerin" Tschinks "Nächtliche Erscheinung" zugrunde. Wie ungeniert er dabei vorging, zeigt die folgende Gegenüberstellung:

Die nächtliche Erscheinung	Die Nachtwandlerin
Nach so vielen schönen Abenteuern, die ich in dieser Stadt bestanden habe, ist mir vor kurzem auch eines ernsthafterer Art aufgestoßen. Sie kennen den Herzog, kennen	Nach so vielen schönen Abenteuern in dieser Stadt ist mit auch eines ernsthafterer Art aufgestossen. (S. 3.) Sie kennen den Herzog. Kennen

Anmerkungen S. 80 - 183

seinen immer heiteren Geist, seine warme Anhänglichkeit an mich. Aber sie würden ihn, lieber Graf, wären Sie vor einiger Zeit hier gewesen, schwerlich wieder erkannt haben, so unähnlich ist er sich selbst geworden. (S. 95.)	seine warme Anhänglichkeit an mich und sein frohes zur Freude geschaffenes Herz, das alles auffaßt, was ihm und anderen Vergnügen machen kann kennen seine jovialische Laune, zu Witz und Schwerzen gemacht - aber jetzt - Freund! jetzt sollten Sie ihn sehen, und Sie würden ihn nicht mehr kennen, so sehr hat er sich verändert. (S. 3.)
Dieß ging in kurzer Zeit so weit, daß er meinen Umgang mit einer Art von Ängstlichkeit vermied. (S. 97.)	... da ich merkte, daß er gegen mich am verschlossensten war, und meine Gesellschaft - jede Unterredung mit mir mit einer Ängstlichkeit zu fliehen schien ... (S. 4.)
Ich beschloß, mich mit Gewalt an ihn zu drängen, um die Ursache dieses Betragens auszuhohlen ... (S. 97.)	Nun beschloß ich, mich mit Gewalt an ihn zu drängen, und von ihm selbst die Ursache seines sonderbaren Benehmens zu erforschen. (S. 11.)
Sonst bothen mir Jagd, Spaziergänge oder Theater Gelegenheit, dar, ihn allein zu sprechen, jetzt vermied er entweder diese Unterhaltungen oder wenn er sie auf keine schickliche Art ablehnen konnte, so verschanzte er sich dabei mit Gesellschaft, die mir jede vertrauliche Unterredung unmöglich machte. (S. 27.)	Sonst hatten mir einsame Spaziergänge mit ihm im Park, Jagdpartien, Ball und Theater eine Menge Gelegenheit geboten, mich mit ihm frei zu unterhalten, jetzt vermied er das alles, und sperrte sich in sein Zimmer, oder wenn er diese Unterhaltung auf keine schickliche Art ablehnen konnte, verschanzte er sich dabei hinter einem Schwarm höfischer Gesellschaft, der mir jede vertrauliche Unterredung mit ihm ohnmöglich machte. (S. 12.)

143) Ders.: Wendelin von Höllenstein oder die Todtenglocke. Schauersage aus dem zwölften Jahrhundert. (Spätere Aufl.) Wien um 1850.

144) Ders., Eckbert I, S. 158.

Anmerkungen S. 80 - 183

145) Ders., Der schwarze Ritter, S. 257

146) Ders.: Wallrab von Schreckenhorn oder das Todtenmahl um Mitternacht. Eine Wundergeschichte aus dem vierzehnten Jahrhundert. Wien 1800.

147) Der mit den eingeführten Mustern vertraute Leser würde eher eine Buße des Mörders erwarten, etwa in der Weise, daß er seine Söhne in irgendeiner Form glücklich zu machen hätte. Der Beschluß des "Schicksals", die beiden nicht programmgemäßen Söhne zum Untergang zu verdammen, wobei der moralische Komplex in den Hintergrund gedrängt wird, hebt diesen Text aus der Masse ähnlicher hervor.

148) Ders.: Mangolf von Rothenburg oder der Kampf um Mitternacht. Eine Schauergeschichte aus dem eilften Jahrhundert. Wien/Leipzig 1810.

149) Ebd., S. 14.

150) Ebd., S. 190.

151) Ebd., S. 77.

152) Ebd., S. 95.

153) Ebd., S. 137 f. - Vgl. "Die Entführung" von Musäus.

154) Ebd., S. 181.

155) Ders.: Reinhard von Wolfsklau oder die blutigen Wege der grauen Gestalten auf Johannisstein. Schauer- und Schreckensscenen aus Österreichs Vorzeit. Wien und Leipzig 1842.

156) Ders.: Azzo von Kuenring oder das Gericht der Todtenritter auf dem Niederberge. Wunder- und Schauergeschichte aus den Zeiten des Markgrafen von Österreich, Ernst des Tapferen. Wien 1844.

157) Ders.: Die geistige Urmutter auf Gutenstein oder die Eingemauerte. Wunderscenen aus der Vorzeit. Wien und Prag 1843.

Seite 184 - 279 (Realisation II)

1) Denkt man allein an die Vielfalt der Texte der Romantik, dann wird klar, daß nur das pars-pro-toto-Prinzip einige Aussicht auf Erfolg bietet.

2) Mit diesem Ausdruck bezeichnet Hermann Anders Krüger die Literatur des Dresdener Liederkreises. Ders., Pseudoromantik, Dresden 1904.

3) Friedrich Laun: Die grauen Brüder oder der Bund der Schrecklichen. Erfurt 1795. - Zu Zschokke vgl. Anmerkung 128 zu Kap. 2 (Historischer Kontext).

4) Laun: Das Todesvorzeichen, Gespensterbuch S. 262 - 286.

5) Ebd., S. 280.

6) Heinrich Zschokke: Die Nacht von Brczwezmcisl. In: Ders., Novellen u. Dichtungen, Tl. 9, S. 249 - 267.

7) Ders., Der tote Gast, ebd., Tl. 3, S. 206 - 323.

8) Apel, Die schwarze Kammer, Gespensterbuch S. 249 - 261.

9) Ders., Das Geisterschloß, ebd., S. 473 - 479.

10) Laun, Der Gespensterläugner, ebd., S. 451 - 472.

11) Ebd., S. 468.

12) Laun, Der Ehrgeiz. In: Ders.: Schloß Riesenstein. Roman mit und ohne Gespenster. 2 Bde. Leipzig 1807. I, S. 224 - 252.

13) Ders., Der Geist des Verstorbenen, Gespensterbuch, S. 71 - 96.

14) Ders., Die Reise nach Pyrmont, Schloß Riesenstein I, S. 158 - 170.

15) Gespensterbuch, S. 72.

16) Zschokke, Hermingarda. In: Novellen Tl. 7, S. 259 - 397.

17) Wie in der rationalistischen Geisterseher-Variante des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Vgl. 4.1. der vorl. Arbeit.

Anmerkungen S. 184 - 279

18) Ähnlich wie etwa Elise von der Recke wünscht sich die Heldin ihren, wie sie glaubt, verstorbenen Mann in Geistergestalt herbei. Vgl. Gespensterbuch, S. 82.

19) Friedrich Laun: Die seltsame Ehe. In: Gesammelte Schriften. Mit einem Prolog von Ludwig Tieck. 6 Bde. Stuttgart 1843 - 1844. Bd. 4, S. 1 - 142.

20) Ders., Die Fehdeburg, ebd., S. 143 - 405.

21) Laun, Gespensterläugner, Gespensterbuch, S. 462.

22) Ebd., S. 455.

23) Eine sozialkritische Interpretation - das Gespenstische als Symptom einer überkommenen Gesellschaftsordnung - wie sie (nicht auf die vorliegende Geschichte bezogen) Winfried Freund im Zusammenhang mit dem Gespenster-Genre vornimmt, ginge hier am Kern vorbei. Vgl. ders.: Von der Aggression zur Angst. Zur Entstehung der phantastischen Novellistik in Deutschland. In: Phaicon 3, S. 9 - 31.

24) Karl Wilhelm (Salice) Contessa: Die Schatzgräber. In: Sämmtliche Schriften. 8 Bde. Leipzig 1826. Bd. 7, S. 157 - 248.

25) Ebd., S. 208.

26) Ebd., S. 213.

27) Ebd., S. 242.

28) Ebd., S. 243.

29) Ebd., S. 245.

30) Ebd., S. 248.

31) Jean Paul: Titan. In: Werke, I. Abt., Bd. 8 und 9.

32) Ders., Vorschule der Ästhetik, S. 35.

33) Titan, Werke Bd. 8, S. 542. - Albano ist eindeutig dem Schwarmgeist-Typus zuzurechnen.

34) Lothar Markschies: Die Struktur von Jean Pauls "Titan". In: Gestaltung, Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstag von Hermann August Korff. Hrsg. v. Joachim Müller. Leipzig 1952. S. 189 - 206. Hier S. 201.

Anmerkungen S. 184 - 279

35) Jean Paul: Siebenkäs. In: Werke, I. Abt., Bd. 6.

36) Ders., Die Unsichtbare Loge, ebd., Bd. 2.

37) Ebd., S. 164.

38) Ebd.

39) Vgl. Kanzog, Der dichterische Begriff, S. 63.

40) Friedrich Baron de la Motte Fouqué: Ausgewählte Werke. Ausgabe letzter Hand. 12 Bde. Halle 1841. (Nachwort).

41) Ders.: Der Zauberring. Ein Ritterroman. Nürnberg 1813.

42) Zit. nach: Lothar Jeuthe: Friedrich de la Motte Fouqué als Erzähler. Breslau 1910. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte 21) S. 121.

43) Zum folgenden vgl. ders., S. 108 - 128.

44) Fouqué: Die Güter in Valencia, Kleine Romane II, S. 1 - 44. - Der Raub von Luscinde durch Fadrique wird mit dem Tode gebüßt.

45) Vgl. 4.2.1. der vorl. Arbeit.

46) Fouqué: Die Köhlerfamilie. In: Ders., Kleine Romane III, S. 1 - 28. - Es handelt sich hierbei nicht um eine Rittergeschichte, sie spielt vielmehr in einer vage gezeichneten Vergangenheit. Die Anklänge an den gespenstischen Ritterroman sind aber so eindeutig, daß sie trotzdem an dieser Stelle behandelt werden muß.

47) Ebd., S. 1.

48) Ebd., S. 7.

49) Ebd., S. 8.

50) Ebd., S. 10.

51) Ebd., S. 11

52) Ebd., S. 13.

53) Ebd., S. 15.

Anmerkungen S. 184 - 279

54) Ebd., S. 19.

55) Fouqué: Der böse Geist im Walde, Kleine Romane II, S. 104 - 140.

56) Ebd., S. 105.

57) Ebd., S. 119.

58) Vgl. 5.2.1.2. der vorl. Arbeit.

59) Fouqué: Böser Geist, S. 117.

60) Ebd., S. 120.

61) Ebd., S. 123.

62) Ebd., S. 133.

63) Ebd., S. 136.

64) Vgl. Thalmann, Romantik des Trivialen, S. 55.

65) Tieck, Ryno. In: Werke in 4 Bdn. Hrsg. von Marianne Thalmann. Darmstadt 1967. Bd. 1. Frühe Erzählungen und Romane, S. 9 - 19. Hier S. 16.

66) Ebd., S. 19.

67) Tieck, Der blonde Eckbert. In: Schriften Bd. 4. S. 144 - 169. Hier S. 150 f.

68) Ebd., S. 161.

69) Ebd., S. 162.

70) Ebd., S. 167.

71) Ebd., S. 168. - Eine ähnliche Formulierung fand sich schon in den Phantasus-Gesprächen; sinngemäß deckt sie sich mit dem Kernpunkt seiner theoretischen Anmerkungen zu Shakespeare. Vgl. 2.4.2. der vorl. Arbeit.

72) Ebd., S. 169.

73) Die Literatur der Romantik stellt innerhalb des Genres eine Sonderentwicklung dar. Vgl. Schönert, Schauer, S. 36.

Anmerkungen S. 184 - 279

74) Willkürlicher Umgang mit der Wirklichkeit ist bekanntlich ein Hauptcharakteristikum "romantischen" Erzählens, und dieses Kunstgriffs bedient sich auch Arnim. Trotz sagenhafter bis übernatürlicher Elemente in seinem Werk läßt er sich meines Erachtens nach aber nicht mehr zu den Gespenster-Autoren im engeren Sinn rechnen; ein Einbezug seiner Geschichten würde den Rahmen der vorliegenden Untersuchung sprengen und soll daher unterbleiben.

75) Die "Schriften" von 1826 stellen bisher die einzige Gesamtausgabe seines Werkes dar.

76) Ebd., III, S. 129 - 204.

77) Ebd., S. 178.

78) Ebd., S. 132.

79) Ebd., S. 134.

80) Ebd., S. 162.

81) Ebd.

82) Ebd., S. 163.

83) Vgl. Hans Meyer: Die Brüder Contessa. Berlin 1906. S. 126. - Dieses Urteil wird übernommen von Hans Heckel: Die Brüder Contessa. In: Schlesische Lebensbilder 4, Breslau 1931. S. 302 - 310. Hier S. 307.

84) Heinrich von Kleist: Das Bettelweib von Locarno. In: Werke in einem Band. Hrsg. v. Curt Grützmacher. Minden 1967. S. 163 - 165.

85) Vgl. etwa Emil Staigers Einschätzung der Fabel als "dürftige Schauermär". Ders.: Das Bettelweib von Locarno. Zum Problem des dramatischen Stils. In: Ders.: Meisterwerke deutscher Sprache aus dem neunzehnten Jahrhundert. Zürich 1961. S. 100 - 117.

86) Bettelweib, S. 165.

87) Vgl. Jürgen Schröder: Das Bettelweib von Locarno. Zum Gespenstischen in den Novellen Heinrich von Kleists. In: GRM 17, 1967. S. 193 - 207. Hier S. 196.

88) Goethe, Unterhaltungen, Werke Bd. 9, S. 279 - 402.

Anmerkungen S. 184 - 279

89) Ders., (Klopfgeist), ebd., S. 313 - 314.

90) Ebd., S. 314.

91) Goethe, (Antonelli), ebd., S. 301 - 314.

92) Ebd., S. 308.

93) Gerhard Fricke: Zu Sinn und Form von Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten". In: Formenwandel. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel und Wolfgang Preisendanz. Hamburg 1964. S. 273 - 293. Hier S. 278.

94) Ebd., S. 278.

95) Ebd., S. 277.

96) Unterhaltungen, S. 316.

97) Apel: Der Freischütz, Gespensterbuch, S. 5 - 32.

98) Ders., Der Totentanz, ebd., S. 488 - 498.

99) Ders., Die Bräutigamsvorschau, ebd., S. 192 - 228.

100) Ders., Der Brautschmuck, ebd., S. 287 - 309.

101) Laun: Der Totenkopf, ebd., S. 229 - 248.

102) Ders., Der verhängnisvolle Abend, ebd., S. 537 - 556.

103) Ders., Die Geisterseherin. In: Ders., Schloß Riesenstein II, S. 1 - 93.

104) Ders., Die Verwandtschaft mit der Geisterwelt. Gespensterbuch, S. 131 - 153.

105) Ders., Die Totenbraut, ebd., S. 156 - 191.

106) Ders., Die Vorbedeutungen, ebd., S. 329 - 402.

107) Apel: Zwei Neujahrsnächte, ebd., S. 499 - 536.

108) Ders., Der Geisterruf, ebd., S. 480 - 487.

109) Laun: Die Braut im Sarge, ebd., S. 632 - 644.

110) Ders., Das unterirdische Glück, ebd., S. 645 - 659.

Anmerkungen S. 184 - 279

111) So erscheint etwa sein Glück im Spiel rätselhaft, er ist von "langer blasser Gestalt", und man munkelt, er sei in politische Händel verstrickt. Vgl. Gespensterbuch, S. 155 f.

112) Ebd., S. 545.

113) Vgl. Schubert, Ansichten, S. 12.

114) Gespensterbuch, S. 385.

115) Ebd., S. 137.

116) Ebd., S. 150 f.

117) Ebd., S. 149.

118) Kluge, Magnetismus, S. 112.

119) Ebd., S. 51.

120) Gespensterbuch, S. 241.

121) Ebd., S. 408, 450.

122) Vgl. Anm. 108.

123) Gespensterbuch, S. 191.

124) Geisterseherin, S. 14.

125) Ebd., S. 36.

126) Ebd., S. 240 f.

127) Gespensterbuch, S. 124.

128) "Die Idee so das ganz Fabulose ... in das gewöhnliche Leben keck eintreten zu lassen ist ... so viel ich weiß von einem teutschen Autor noch nicht benutzt worden ..." Hoffmanns Brief an Kunz vom 4. März 1814. Zit. nach: Schnapp, Dichter, S. 95.

129) E.T.A. Hoffmann: Ritter Gluck. In: Ders., Fantasie- und Nachtstücke. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel, (Werke Bd. 1) München 1960. S. 14 - 24.

Anmerkungen S. 184 - 279

130) Vgl. die konträren Ansichten von Hans Mayer (Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. Ein Versuch. In: Ders., Von Lessing bis Thomas Mann. Pfullingen 1959. S. 198 - 247) und Walter Müller-Seidel (Fantasiestücke, Nachwort, S. 749 - 770).

131) "Ich wage es einen kleinen Aufsatz dem eine wirkliche Begebenheit in Berlin zugrundeliegt, ... beyzulegen ... Aehnliche Sachen habe ich ... wirklich gefunden z.B. die ... Nachrichten von einem Wahnsinnigen, der auf eine wunderbare Art auf dem Clavier zu fantasiren pflegte." Hoffmanns Brief an Rochlitz vom 12. Jan. 1809. Zit. nach: Schnapp, Dichter, S. 28.

132) Ritter Gluck, S. 23.

133) Ebd., S. 24.

134) E.T.A. Hoffmann: Die Elixiere des Teufels. (Werke Bd. 2) München 1961. S. 1 - 291.

135) Ebd., S. 290.

136) Hoffmann läßt den Goldschmied in der "Brautwahl" das Petermännchen erwähnen. Vgl. Serapionsbrüder, S. 547.

137) Elixiere, S. 68.

138) Ebd., S. 76.

139) Vgl. Wolfgang Nehring: Nachwort zu den "Elixieren". Reclam-Ausgabe (UB 192), Stuttgart 1981, S. 357 - 375. Hier S. 372 - Nehring ist allerdings zu widersprechen, wenn er in diesem Zusammenhang anmerkt, der Ritter- und Räuberroman habe kaum auf die "Elixiere" eingewirkt (S. 359). Hoffmann bemächtigt sich vielmehr in Gestalt des angehenden Stammvaters eines Zentralmotivs des gespenstischen Ritterromans in der Art von Spieß.

140) E.T.A. Hoffmann, Das Majorat. In: Fantasie- und Nachtstücke, S. 489 - 559.

141) Ebd., S. 500.

142) E.T.A. Hoffmann: Der Magnetiseur. In: Fantasiestücke, S. 141 - 178. - Vgl. Josefine Nettesheim: E.T.A. Hoffmanns Phantasiestück "Der Magnetiseur". Ein Beitrag zum Problem "Wissenschaft" und Dichtung. In: Jb. d. Wiener Goethe-Vereins. Hrsg. v. Robert Mühlher. Bd. 71, 1967. S. 113 - 127. Hier S. 113.

Anmerkungen S. 184 - 279 / S. 280 - 287

143) Nettesheim, S. 126.

144) Magnetiseur, S. 143.

145) Ebd., S. 145.

146) Ebd., S. 147.

147) Ebd., S. 145.

148) Ebd., S. 160.

149) Vgl. Hoffmanns Brief an Kunz mit der Ankündigung des "Magnetiseurs" nach: Schnapp, Dichter, S. 70.

150) Magnetiseur, S. 169 f.

151) Ebd., S. 176.

152) Ebd., S. 163.

153) Ebd., S. 173 f.

Seite 280 - 287 (Schlußbemerkung)

154) Vgl. Lorenz von Stackelberg: Die Gespenstergeschichte in der deutschen Literatur des späten 18. Jahrhunderts. Entstehungsgrundlagen und typologische Entfaltung. (Mag. Arb.) München 1978. S. 184 - 197.

155) Vgl. Dietrich Weber: Theorie der analytischen Erzählung. München 1975.

156) Nachdem das Geschehen schon fast "positiv" gelöst ist, hängt Arnold noch schnell und recht unmotiviert einen Sieg der verbrecherischen Partei an.

157) Das "Gespensterbuch" enthält - als "Spiegel des Genres" - bekanntlich in der "Verwandtschaft mit der Geisterwelt" einen Text, der auf das traditionelle Spiel mit Schuld und Sühne verzichtet und sich dadurch tendenziell erheblich von den übrigen Geschichten unterscheidet. - Eine Ausnahme bildet auch J.A. Gleichs "Geist des Brunnens", in dem auf den moralischen Gesichtspunkt zwar nicht verzichtet wird, dieser jedoch deutlich in den Hintergrund rückt.

Anmerkungen S. 280 - 287

158) Deutlicher in Tiecks Tradition stehen jedoch etwa der "Goldene Topf" oder die "Prinzessin Brambilla".

159) Vgl. dazu Carl Georg von Maassen, Antiquarius, S. 126.

160) Mit Ludwig Tieck beginnt die moderne phantastische Literatur (vgl. Jens Malte Fischer: "Selbst die schönste Gegend hat Gespenster", S. 149.); die dem "Blonden Eckbert" zugrunde liegende Erzähltechnik geht über das für die vorliegende Arbeit relevante Prinzip, den Rezipienten zum Nachdenken über die geschilderten Dinge herauszufordern, noch hinaus und kann als ein Denkspiel um seiner selbst willen angesehen werden. Ähnliches gilt dann auch mitunter (noch nicht im "Magnetiseur") für E.T.A. Hoffmann.

161) Vgl. etwa die von Ewers herausgegebene "Galerie der Phantasten", eine Reihe, in der er sich selbst neben Hoffmann, Poe und Balzac stellt. (Galerie der Phantasten, 8 Bde., München 1914 - 1922). Ähnliches gilt für Strobls "Geschichten um Mitternacht", 6 Bde., Wien o.J. (um 1923).

8. Anhang

8.1. Inhaltsangaben

Arnold: Der Mann mit dem rothen Ermel (1798-99)
Zwei Freunde, der Ich-Erzähler und sein Begleiter Ferdinand von Kühnau, befinden sich auf einer Bildungsreise, auf der ihnen allerhand eigenartiges zustößt, u. a. eine Geistererscheinung auf einem Spukschloß. Sie machen die Bekanntschaft eines geheimnisvollen, philosophisch gebildeten Italieners, der sich im Laufe der Geschichte als der Deutsche Kempen vorstellt und auf dessen Rat hin, eine ganz bestimmte Reiseroute zu wählen, der Erzähler das Mädchen Ernestine kennenlernt und sich in sie verliebt. Man vereinbart einjährige Probezeit, der Erzähler reist weiter. Es häufen sich seltsame Begebenheiten, die den geistergläubigen Erzähler, der ohnehin ein Opfer der Gespensterliteratur ist, in seinem Aberglauben bestärken: Wenn er in Gefahr ist, seiner Geliebten untreu zu werden, erscheint sie ihm prompt im Totengewand, er gerät in geheimnisvolle Versammlungen vermummter Gestalten, wird Zeuge einer seltsamen Fechtszene zwischen Unsichtbaren und noch verschiedenes mehr. Bei einem Überfall, der der vorangegangenen gespenstischen Kampfszene völlig gleicht, verliert er seinen Freund Kühnau.
Kühnaus Vater, dem am Hofe die Gerichtsbarkeit unterstanden hatte, war dem Sohn eines gewissen Barons von S. gegenüber unbestechlich geblieben und hatte diesen verurteilt, anstatt die Strafsache zu vertuschen. Der Vater dieses jungen Mannes hatte es verstanden, Kühnaus Vater beim Fürsten in Mißkredit zu bringen, indem er ihn als Freimaurer und Jesuit verleumdete. Weiter kompliziert wird die Situation dadurch, daß die Schwester des jungen Verbrechers, Julie, Kühnaus Verlobte gewesen war, die ihr Bruder einem seiner Freunde zuspielen wollte, und die verschwunden ist, was den Bruder zur Annahme verleitet, Kühnau habe sie entführt. Der Hauptgrund für den Mordanschlag auf Kühnau aber ist die Tatsache, daß die Frau, die der Verbrecher vergeblich umwirbt, sich für Kühnau interessiert.
Im übrigen ist der Vater des jungen Verbrechers, der verleumderische Baron von S., das Mitglied eines Geheimbundes von Höflingen, die ihren Einfluß auf den Fürsten erweitern wollen, indem sie die für ihre Sache gefährlichsten Personen, nämlich Kühnau, dessen Vater, den Ich-Erzähler und dessen Vater ausschalten wollen. Denn auch der Vater des Erzählers ist nicht korrumpierbar, und dem Erzähler winkt nach seiner Rückkehr an den Hof ein hoher Posten - wenn auch der unbestechliche Richter rehabilitiert würde, wäre die Sache dieses Bundes verloren. Und als das geeignete Mittel, um den Erzähler unschädlich zu machen, erscheint dessen Erziehung zum Schwärmer und Geisterseher.

Das Haupt eines Gegenbundes, der Kühnaus Vater rehabilitieren und den Fürsten dem verderblichen Einfluß seiner Höflinge entziehen will, ist der ominöse Kempen, eigentlich Wilhelm von Karmin, unglücklicher Bräutigam von Ernestines verstorbener Schwester Charlotte. Er bewerkstelligt, um den Erzähler aus den Schlingen des verderblichen Bundes zu befreien, eine große Zahl scheinbar unerklärlicher übernatürlicher Erscheinungen - als eine Art "Gegengift", um den Erzähler zu eigener Erkenntnis zu bringen. Dabei tritt er als Kempen, Fioretti, als ein Türke, als "Mann mit dem rothen Ermel", als Pater Romualdo und in diversen weiteren Masken auf, die übrigen Romanfiguren unter Zuhilfenahme spektakulärer magischer Kunststücke wie Schachfiguren hin und herschiebend, bis am Ende Kühnaus Vater rehabilitiert, Kühnau gerettet und mit Julie vereint, der Erzähler mit Ernestine verheiratet und obendrein Kanzler des Fürsten ist. Alles ist nun zum Besten gefügt, der Bund scheint vernichtet - doch das ist eine Täuschung. Julie und Kühnau werden von einem abgewiesenen Liebhaber Julies an Frater Mauro verraten; beide sind Mitglieder des nicht völlig zerstörten Bundes. Julie und Kühnau werden von Frater Mauro erstochen, Ernestine vergiftet. Der Erzähler verfällt in Wahnsinn, Kempen erschießt sich, als er feststellen muß, daß er, ohne es zu wissen, mit seiner Schwester ein Kind gezeugt hat. Die Verschwörung jedoch wird vom Fürsten vereitelt.

Arnold: Das Bildnis mit den Blutflecken (1800)
Ein junger Mann, Ernst von Lindau, will mit Hilfe eines Magiers, der sowohl Tote wie auch räumlich abwesende Personen zitieren kann, Aufschluß über das Schicksal eines von ihm schwanger sitzengelassenen Mädchens erlangen. Sie wird beschworen. Friederike - so ist ihr Name - erscheint: Sie hat damals Selbstmord begangen und den ungetreuen Liebhaber verflucht. Bevor die Erscheinung wieder verschwindet, nimmt sie jedoch den Fluch zurück. Lindau, der vor der Heirat mit Karoline steht, verfällt in Melancholie. In einer zweiten Beschwörung verlangt der Geist Friederikes, daß Lindau sich zum Ort seiner damaligen Tat begeben und anschließend Karoline die ganze Geschichte erzählen solle. Auf der Reise erfährt er, daß Friederike damals Mutter eines Jungen geworden ist, den ein "reisendes Fräulein" aufgenommen hat. Es stellt sich heraus, daß dieses Fräulein niemand anderes als Lindaus zukünftige Frau Karoline war. Sie heiraten - aber das Kind welkt dahin und stirbt schließlich. Lindau findet bei ihm ein Bild Friederikes, dem Blutstropfen entquellen. Lindau verfällt dem Wahnsinn. Zu spät erweist sich die rote Flüssigkeit als künstlich, Lindau stirbt. "Da Ernst ohne Kinder gestorben war, so fielen seine Güter auf einen einzigen Vetter, mit dem der Doktor (der Geisterbanner), wie man sagt, in sehr genauer Verbindung gestanden haben soll."

Arnold: Mirakuloso oder der Schreckensbund (1802)
Der Ich-Erzähler, ein gewisser D. A----d, erhält ein Schreiben seines "Ordensbruders" Rinaldo, der seine Stellung als Erzieher der Fürstentöchter mißbraucht hat: Jenny ist von ihm schwanger. Rinaldo, ein rücksichtsloser Genußmensch, hat in Jenny eine unüberbrückbare Abneigung gegen den ihr bestimmten Bräutigam, Prinz Alexander, erzeugt. Nun, da seine Machenschaften in Gefahr sind, aufgedeckt zu werden, wendet Rinaldo sich hilfesuchend an den Erzähler.
Auf einem Ball trifft Prinz Alexander seine ehemals heimlich angetraute Frau Julie wieder, die er für ein Gespenst halten muß, da sie, als er sie damals aus Gründen der Staatsraison nicht offiziell heiraten durfte, sich erstochen hatte. Die Bekanntschaft Julies mit dem Prinzen war durch einen geheimnisvollen Italiener, einen gewissen Mirakuloso, zustandegebracht worden; dieser wie auch Julies Vater waren Illuminaten, die Prinz Alexander als ihnen genehme Marionette auf den Thron bringen wollten. Die Verschwörung war entdeckt worden, Julie hatte dem Prinzen schriftlich entsagen müssen.
Der Tag der Verlobung Prinz Alexanders mit der ihm bestimmten Jenny naht heran. Der engste Freund des Prinzen ist der wieder am Hofe aufgetauchte Mirakuloso. Rinaldo läßt sich von seinem Freund und Bundesbruder - dem Erzähler - zur Flucht verhelfen, bevor Jennys Schwangerschaft entdeckt wird. Doch Mirakuloso sorgt dafür, daß Rinaldo enthauptet wird und Jenny im Kerker landet. Der Prinz erklärt, sie nun unter keinen Umständen mehr heiraten zu wollen; sie begeht Selbstmord. Julie dagegen hatte ihren damaligen Selbstmord nur vorgetäuscht, statt ihrer war eine Wachspuppe begraben worden. Mirakuloso führt sie und den Prinzen erneut zusammen, sein Plan scheint geglückt. Aber ein vom Prinzen abgewiesenes Mädchen vergiftet Julie, worauf der Prinz in Schwermut verfällt. Mirakulosos Verschwörung ist gescheitert, er verschwindet und stirbt später wegen anderer Machenschaften "unter den Bleidächern" in Venedig.

Arnold: Die Nachtwandlerin (1802)
Der Erzähler, ein Protestant, wird von seinem katholischen Herzog, mit dem ihn eine enge Freundschaft verbindet, plötzlich äußerst kühl behandelt, weil dem Herzog der Geist seines Vaters erschienen ist und ihm den Umgang mit einem Protestanten untersagt hat. Außerdem ist der Prinz auf einem Maskenball dem Gespenst der vor drei Jahren verstorbenen Julie von S. begegnet. Er hatte sie in Korinth kennengelernt, sie war seine heimliche Verlobte geworden, da der Vater des Prinzen diesem bereits eine andere Frau zugedacht hatte. Der Vater zwang Julie, die einem Knaben das Leben geschenkt hatte, dem Prinzen schriftlich zu

entsagen; daraufhin erschoß sie sich. Bei der Bekanntschaft des Prinzen mit Julie spielte ein gewisser Porphirogenetes eine geheimnisvolle Rolle.
Nach dem Tode seines Vaters hatte der Prinz die Staatsgeschäfte übernommen und sich mit seinem bisherigen Leben abgefunden - bis ihm die Geister Julies und seines Vaters erschienen. Auch Julie warnt ihn vor seiner Freundschaft zum Marchese, dem Erzähler. Mit Hilfe einiger tatsächlich eintreffender Prophezeiungen läßt sie Zweifel beim Prinzen gar nicht erst aufkommen. In seiner erneuten Spukszene jedoch ersticht der Prinz den "Geist" seines Vaters - er war noch am Leben gewesen. Dieser und eine gewisse Albertine die Julie vollkommen glich, waren Werkzeuge, mit denen Julies Mutter und der geheimnisvolle Porphirogenetes das vom Prinzen gegenüber Julie gebrochene Treueversprechen rächen wollten. Albertine verrät alles. Doch Porphirogenetes ist inzwischen von einem rivalisierenden Hof bestochen worden, der ein Interesse daran hat, daß der Prinz kinderlos stirbt, um die Erbfolge antreten zu können. Des Prinzen Dienstpersonal steht in seinem Solde, mit Hilfe geheimer Gänge und anderer technischer Einrichtungen wurden die Spukszenen bewerkstelligt. Der Freund des Prinzen - der Erzähler - war diesen Machenschaften im Weg. Der Prinz heiratet - aber seine Frau und sein Sohn sterben bald. Und wieder erscheint Julies "Geist"; diesmal ist es die echte, deren damaliger Selbstmordversuch nicht geglückt war. Als alles geklärt ist, heiratet der Prinz Julie und erkennt Emanuel als seinen Sohn an. Aber die Verschwörer siegen trotzdem: Der Prinz verfällt endgültig der Schwärmerei und wird zum Schluß vergiftet. Der rivalisierende Hof hat freie Bahn: Emanuel wird ermordet, Julie stirbt auf ihrem Landgut eines natürlichen Todes, der Marchese (der Erzähler) kommt in lebenslängliche Festungshaft, wo er die ganze Begebenheit niederschreibt.

Arnold: Euridane die Tochter der Hölle (1803)
Sebastian, der König von Portugal, ist von seinen Höflingen, an ihrer Spitze vom Minister und Jesuiten Dom Louis de Kamara, zu einem ruhmsüchtigen Schwärmer erzogen worden und auf einem Kreuzzug verschollen. Bei Hof werden die Nachricht von seiner Gefangennahme und die Auslöseforderung ignoriert. Rom bedient sich der Jesuiten, um sich des portugiesischen Throns zu bemächtigen. Embriko von Burgund, der nächste Verwandte des Königs und ein schwacher Greis, ergreift mit Hilfe der Jesuiten die Macht, nachdem er versprochen hat, daß der Thron nach seinem Tode an Rom fallen werde.
Das Geschehen wird berichtet vom Ich-Erzähler, dem Herzog von Toledo, der von einem geheimnisvollen Irländer mit Namen Hirmansor (vgl. Tschinks Geisterseher) überredet wird, einem Bund beizutreten, dessen vergebliches Ziel es ist, den rechtmäßigen König wieder auf den Thron zu bringen.

Der Papst hat mit einer vornehmen Römerin eine Tochter gezeugt, Euridane, die als Tochter des Teufels und als Zauberin gilt, weil sie, für chemische und physikalische Studien begabt, eine Reihe magischer Kunststücke beherrscht, ähnlich wie der Verschwörer Hirmansor. Sie liebt den Erzähler Toledo. Einst hatte der Papst versprochen, Euridane zur Königin zu machen, sobald Portugal durch die jesuitischen Intrigen gewonnen sein würde. Toledo ist als Ehemann und König ausersehen - aber er glaubt ihr nicht und lehnt ab. Daher bringt Hirmansor - der in den verschiedensten Masken agiert - den angeblich wieder aufgetauchten König Sebastian ins Spiel, für den Toledo zu kämpfen bereit ist.
Aber ein Verwandter des derzeitigen Regenten Embriko, Dom Jouan, durchkreuzt das Spiel und erobert den Thron. Doch auch gegen ihn organisiert der Irländer eine Verschwörung; er wird zum engsten Freund des Königs und gewinnt als Magier und Geisterseher großen Einfluß auf den ohnehin haltlosen Mann.
Toledo läßt sich nun doch vom Irländer überzeugen, daß er selbst an der Seite Euridanes König von Portugal werden kann und stimmt einer erneuten Verschwörung zu. Aber durch Zufall erfährt das Königspaar davon und vereitelt den Handstreich in letzter Minute. Euridane, Toledo und die übrigen Verschwörer werden hingerichtet - nur der Irländer ist verschwunden. Die Königin muß die Regierungsgeschäfte übernehmen, bis der Thronfolger alt genug ist, denn der König (Dom Jouan) wird schwermütig und beschließt seine Tage in einem Kloster - wohin sich auch der echte, aber chancenlose König Sebastian zurückgezogen hat.

Arnold: Amalie Balbi (1805)
Ignatz Arnold wird für einen Magier gehalten und als Geisterbanner auf das Schloß eines Barons geholt. Der Tochter des Barons, Amalie, erscheint jede Nacht der Geist ihres von einem Verbrecher erschlagenen Ehemannes. Er droht, sie und ihren neuen Geliebten zu ermorden, wenn sie nicht von diesem ablassen würde. Amalie stammt aus der ersten Ehe des Barons mit einer haltlosen Frau, die versucht hatte, Amalie mit dem späteren Mörder ihres Ehemannes zu verkuppeln. Der Baron hatte sich von seiner Frau scheiden lassen (sie ist inzwischen verstorben) und war eine neue Verbindung eingegangen.
Auch die verstorbene Mutter Amalies erscheint, seltsame Geräusche sind zu hören. Arnold stellt fest, daß das Schloß des Barons früher im Besitz eines Mannes war, der sich mit Magie befaßt hatte; dieser hatte ein System geheimer Gänge und versteckter Türen installiert, dessen sich nun der Bruder von Amalies neuem Geliebten, - er liebt sie ebenfalls, - bedient, um mit Hilfe zweier Personen, die dem verstorbenen Ehemann bzw. der Mutter sehr ähnlich sehen, die Verbindung zu hintertreiben.

Arnold begibt sich nach der Lösung des Falles nach Hause zurück - kurz darauf erhält er die Nachricht, Amalie sei tot. Er ist tief beeindruckt. Und nun erscheint ihm, der immer wieder betont, Spuk sei nur durch technische Kunststücke möglich, selbst ihr Geist. Er vermutet zunächst einen Scherz seiner Frau, die sich seiner eigenen "Geistermaschinerie" bedient habe, aber alle Geräte sind sorgfältig verpackt. Er verfällt in eine längere Krankheit. Überraschend begegnet er dem Gespenst in einer Kirche und das Rätsel löst sich: Amalie lebt, aber die irrtümliche Nachricht von ihrem Tod, verbunden mit physischer und psychischer Erschöpfung Arnolds hatten die Wahnvorstellungen und die Krankheit erzeugt. Um ihn nicht an sie zu erinnern und damit die Krankheit zu verschlimmern, hatte man in falscher Fürsorglichkeit die falsche Todesnachricht nicht richtiggestellt.

Arnold: Der graue Engel (1798)
Der persische Sultan Solymann hat zwei Söhne: Nadir, den Erstgeborenen, und Assad. Nadir, ein unbeherrschter Draufgänger, entwickelt sich zum Despoten, Assad bleibt sanft und weise. Als der Sultan gestorben ist, erlebt Nadir eine böse Überraschung: Die Regierungsgewalt fällt testamentarisch beiden Brüdern zu gleichen Teilen zu.
Nadir verbindet sich mit dem "Grauen Engel", um die Macht und Assads Geliebte, Fatime, zu erlangen. Weil diese jedoch Nadir nie erhören würde, erhält er vom Dämon einen Talisman, mit dessen Hilfe das Äußere der beiden Brüder ausgetauscht werden kann, d. h. Nadir nimmt im Bedarfsfall Assads Gestalt an und umgekehrt. Aber das Verwirrspiel führt dazu, daß Nadir irrtümlich von seinen eigenen Leuten an Assads Stelle vergiftet wird, und dieser seine Fatime unversehrt zurückerhält. Bevor Nadir stirbt, muß er erfahren, daß der "Graue Engel" identisch mit einem geheimnisvollen alten Mann ist, den er einst öffentlich beleidigte. Er ist das Haupt einer Verschwörung, die Assad auf den Thron bringen will: "Glaube ja nicht, daß ein übernatürliches Wesen dich verleitet habe! Nein! Niemand als der alte Mann, wider den du (...) so dummstolz ranntest!"

Bornschein: Der Beichtstuhl (1802, 2. Aufl.)
Die Baronesse Angelika von Alkur, unglücklich mit ihrem viel älteren Mann verheiratet, knüpft eine Verbindung zum Grafen Theodor Albigny an, wobei sie als ahnungslosen Vermittler Pater Anselm benutzt.
Drei Kinder werden dem gehörnten Ehemann untergeschoben, Rosauro, Theodor und Helena; dann stirbt er überraschend. Sie heiratet den Grafen, wird jedoch von Alpträumen und Geistererscheinungen heimgesucht. In der Beichte erfährt Pater Anselm von ihr, daß sie ihren ersten Mann vergiftet hat, und legt ihr als Buße auf, ins Kloster zu gehen.

Graf Albigny mußte inzwischen erfahren, daß seine Frau in Wirklichkeit seine Schwester ist. Er überläßt die beiden Knaben Pater Anselm. Rosauro wird Soldat, Theodor Priester und Anselms Nachfolger. Helena bleibt bei ihrem Vater. Ohne daß sie sich erkennen, verdingt Helena sich nach Jahren bei ihrem Bruder Theodor als Köchin. Als sie ihm Schulden nicht zurückzahlen kann, verkauft sie sich an einen Soldaten - ihren Bruder Rosauro. Theodor erfährt alles zufällig, als er einen Mitbruder im Beichtstuhl vertritt. Die Verhältnisse kommen ans Licht. Rosauro erschießt sich, Helena stirbt im Kerker, Albigny trifft der Schlag, und Theodor begegnet, bevor auch er stirbt, in einem Kloster noch seiner wahnsinnigen Mutter.

Gleich: Der schwarze Ritter (1797)
Ritter Edmund, der Ema liebt, aber auf Betreiben ihres Vaters, dem er nicht standesgemäß erscheint und der ihn deshalb mit der Auflage, nicht ohne Tapferkeitsbeweis von einem Kreuzzug wiederzukehren, vom Hofe entfernen ließ, übernachtet wegen eines Unwetters mit seinem Knappen Bruno in den Ruinen der Teufelsburg. Um Mitternacht erscheint der Geist des letzten Nachkommen des Hauses Eifelburg, Arnold. Einst hatte sein bester Freund ihn zu ermorden versucht, aber Arnold überlebte durch Zufall und rächte sich: Er tötete den ungetreuen Freund, verweigerte dessen Sohn Hermann seine Tochter und bezahlte einen Knecht, damit dieser die beiden anderen Kinder im Rhein ertränken sollte. Nach Arnolds Tod wurde ihm auferlegt, keine Ruhe im Grabe finden zu können, bevor nicht das Glück der drei Kinder wiederhergestellt sei.
Ritter Edmund ist einer der vermeintlich ertränkten Knaben. Der Geist Arnold begleitet die beide in einer schwarzen Rüstung, deckt unterwegs verschiedene Verbrechen auf, tut Gutes wo er kann. Bei der Belagerung einer maurischen Stadt begegnen sie Mansur, einem Findling, der der Freund des Befehlshabers der Stadt ist. Er ist in Wirklichkeit Hugo, der zweite Sohn. Nach einer Reihe weiterer Abenteuer findet sich auch Hermann, der älteste Sohn. Er ist Tempelritter: Arnold verhilft tatkräftig den beiden jüngeren Söhnen zur Heirat mit ihren Geliebten und stellt so ihr Glück wieder her. Nur Hermanns Jugendliebe, Ida, fehlt noch - auch sie wird gefunden, aber sie ist Nonne. Alles scheint verloren; Gott jedoch zeigt sich barmherzig und erläßt dem Geist den letzten Teil des Urteils; er wird erlöst.
Gleich: Die Wanderungen des Ritters Eckbert (1798)
Ritter Eckbert, eine Art Robin Hood, der sein eigenes Gesetz lebt, fällt in die Reichsacht und wird ermordet. Weil er sich als Stellvertreter Gottes auf Erden gerierte, findet er keine Ruhe im Grabe. Die Reihe seiner Opfer zieht an ihm vorüber und mit ihnen die aus Gram oder Not verstorbenen Angehörigen. Eckbert bereut - er glaubt nun

genau zu wissen, wie er hätte handeln müssen. Nun wird ihm Gelegenheit gegeben, wieder zu agieren. Der Geist seines Vaters verkündet Gottes Richterspruch: Eckbert kann sich seine ewige Ruhe erringen, wenn er drei Taten vollbringt, deren Folgen dreifach gut sind. Er kann nicht in die Zukunft sehen und sein Wirkungskreis bleibt beschränkt auf seine Nachkommen. Ein silbernes Horn wird ihn rufen, allerdings nur, wenn der Rufer noch kein Blut aus Rachsucht vergossen hat.
Eckbert rettet zwei seiner Kinder aus ihrer Burg, die von den mutig gewordenen Feinden bestürmt wird, und gibt seinem Sohn Richard das Horn. Dann begibt er sich nach Ungarn, wo sein Erstgeborener kämpft. Unterdessen wird Elissa von Norbert von Fahnenstein, dem Sohn des Erzfeindes von Eckbert, geraubt, und Richard für tot liegengelassen. Dieser jedoch wird von der reichen Eudoxia gesund gepflegt.
Eckbert selbst befreit inzwischen seinen Erstgeborenen, Kunibert, aus einem Kerker, in den er zusammen mit seiner Geliebten Maria von deren erzürntem Vater geworfen worden ist - aber Maria stirbt vor Schreck über den Geist. Kunibert macht sich zu seinen Geschwistern auf und kommt auf die Burg Norbert von Fahnensteins, dem es inzwischen trotz allem gelungen ist, Elissas Liebe zu erringen. Er wird von Richard, den er zu töten versucht hatte, aus Rache erschlagen, und dieser wiederum fällt - unerkannterweise - unter dem Schwert seines Bruders, der alles für einen Raubritterüberfall hält. Gott tadelt Eckbert, der als Geist genauso unglücklich gehandelt hat, wie als Lebender, und versenkt ihn in einen 70 Jahre dauernden Todesschlaf.
Elissa heiratet den Bruder Eudoxias, Dietmar. Man vergibt Kunibert; er und Eudoxia beginnen sich zu lieben. Wegen einer Eifersuchtsaffäre sterben Dietmar und Elissa, sie lassen Eudoxia ein Kind zurück. Kunibert schließt sich einem Kreuzzug nach Palästina an. Als er nach langer Zeit zurückkehrt, trifft er einen Knaben, Willibald (den Sohn Dietmars und Elissas), der ein silbernes Horn gefunden hat. Aber auch dieser tötet aus Rache. Als seine erste Frau stirbt, hinterläßt sie einen Sohn, Tiezmann, den sein Vater nicht liebt, und der ein verschlagenes Wesen entwickelt. Willibalds zweite Frau stirbt und hinterläßt zwei Söhne, Edgar und Rudolf, die von ihrem Stiefbruder Tiezmann gehaßt werden. Auch Willibald stirbt.
Tiezmann entführt, um zu erben, den mittlerweile 95-jährigen Kunibert, der sich das silberne Horn als Trost in seiner Gefangenschaft erbittet. Rudolf findet ihn im Kerker und erhält das Horn, wird aber von Tiezmanns Knechten schwer verwundet. Die 70 Jahre sind um, Eckbert erwacht und rettet den anderen Sohn Willibalds, Edgar, aus der Gefangenschaft, in die dieser geraten ist, weil er den Bruder seiner Geliebten, die von ihm schwanger, aber

von ihrem Vater einem anderen Manne zugedacht ist, im Turnier unglücklicherweise getötet hat. Eckbert rettet Edgar und beweist dem Vater des Mädchens, daß der von ihm bevorzugte andere Ehekandidat ein Verbrecher ist. Alle begeben sich zur Klausenburg, die Tiezmann in Besitz genommen hat. Dieser versucht, seinen Stiefbruder Edgar zu ermorden, aber Eckbert rettet ihn. Man befreit den Großvater Kunibert aus dem Kerker. Tiezmann bereut und zieht nach Palästina. Auch dort rettet ihn Eckbert aus Lebensgefahr.
Rudolf, der mit seiner Geliebten von einem Nebenbuhler in einen Kerker gesperrt worden ist, benutzt das Horn und wird von Eckbert befreit, wobei dieser ans Tageslicht bringt, daß Archibano (der Nebenbuhler) ein Mörder ist. Edgar und Rudolf verzeihen dem heimgekehrten Tiezmann, dem Eckbert eine Gattin zugeführt hat. Der Mörder Archibano zieht als Pilger ins Heilige Land, Eckbert ist nun endlich erlöst.

Gleich: Jetta die schöne Zauberin (1797)
Ritter Arwin ist von seiner Frau durch deren unmenschlichen Vater getrennt worden. Auf der Suche nach ihr gerät er in den Einflußbereich der Zauberin Jetta, der er gefällt und die ihn an sich fesseln will. Es gelingt ihm aber nach einiger Zeit zu fliehen.
Er findet seine Frau, will sie befreien und entführen, "entführt" aber eine Truggestalt, die Jetta, die ihm gefolgt ist, geschaffen hat. Unglücklicherweise jedoch erreicht er nicht vor Mitternacht Jettas Schloß und wird von ihr, die zu dieser Stunde die Gestalt eines Wolfes annehmen muß, zerrissen.
Gott ließ ihn sterben, weil er einen verbrecherischen Burgvogt getötet und Jettas Verführungskünsten nicht widerstanden hat. Aber er schickt ihn als Geist auf die Welt zurück. Arwin überwacht den Lebensweg seiner beiden Söhne Otto und Egbert, denen er bei Bedarf magische Hilfe leistet. Auch Otto, der sich zufällig in ihr Gebiet verirrt, wird zum Ziel von Jettas Wünschen. Als sie keinen Erfolg hat, versucht sie, die Brüder (und außerdem Heinrich den Löwen) zu vergiften, aber Arwin taucht rechtzeitig auf. Jetta erstarrt zu Stein, Gott läßt Arwin endgültig sterben.

Gleich: Die Todtenfackel (1799, 2. Aufl.)
Dem Ritter Isidor erscheint der Geist seines Ziehvaters Atulf und enthüllt eine verwickelte Geschichte: Isidor ist der Sohn von Atulfs Tochter Euphrosine und dem italienischen Herzog Kunibert von Montesa. Montesa hatte Euphrosine wegen des Standesunterschiedes heimlich geheiratet, die Ehe war jedoch auf Drängen seines stolzen Vaters, der dahinterkam, durch den Kaiser für ungültig erklärt worden.

Montesa, der an Euphrosine hing, heiratete unter Druck ein zweites Mal. Atulf versuchte, Montesa zu ermorden, verletzte ihn aber nur schwer. Euphrosine starb aus Kummer, und auch ihre sechs Brüder, von Atulf der Rache geweiht, überlebten nicht lange. Isidor soll Atulf samt dessen Söhnen durch "siebenfach edle Tat" erlösen. Von der Fackel geleitet, von Atulf und dessen Söhnen beschützt, macht sich Isidor ans Werk, und zunächst geht auch alles gut. Aber dann verliebt er sich in das Mädchen Dosa und verführt sie. Kurz darauf gerät er seinerseits in die Netze einer Verführerin. Isidor hat seine Prüfung nicht bestanden und verfällt in Zauberschlaf. Aber Hilfe ist nicht fern: Dosa hat inzwischen von ihm drei Töchter geboren, und die erweisen sich als so tugendhaft, daß die Geschichte nicht nur für Isidor ein gutes Ende findet, sondern am Schluß auch Atulf und seine sechs Söhne erlöst sind.

Gleich: Brüder von Stauffenberg (1800)
Nachdem ihr Vater getötet und dessen Burg geschleift worden ist, begegnen die Brüder Erich und Richard von Stauffenberg in den Ruinen einer verlassenen Burg, die sie zu ihrem neuen Wohnsitz wieder aufbauen wollen, einem Geist. Er erweist sich als Alkuin, der Stammvater des Stauffenbergischen Geschlechts, und versorgt die Brüder, die ein geraubtes Ritterfräulein, Bathilde, suchen wollen, mit einer magischen Pflanze: Solange sie grünt, sind die Brüder auf dem rechten Weg, welkt sie, dann sollen sie von ihrem Vorhaben ablassen. Wenn sie ein Blatt abreißen, kommt Alkuin, der durch die beiden erlöst zu werden hofft, zu Hilfe.
Erich trifft unterwegs auf Hedwig von Moringen, die unschuldigerweise von einem Geheimbund verfolgt wird, der ihr anlastet, ihren Mann vergiftet zu haben, und rettet sie. Richard rettet Bathilde, wobei der Geist ihn magisch unterstützt. Durch Zufall kommt auch Richard mit dem Geheimbund in Berührung und wird dessen Mitglied. Er soll seinen Bruder, der wegen der Rettung Hedwigs die Rache des Bundes fürchten muß, vor dessen Mitgliedern töten, gibt ihm aber Zeit, ein Blatt von der magischen Pflanze abzureißen und sich von Alkuin retten zu lassen. Der Bund wird gesprengt. Die beiden Brüder erweisen sich als die langerwarteten, weil völlig tugendhaften Nachkommen Alkuins, der, ein Geizkragen, von Gott verurteilt worden war, so lange zu wandeln, bis er sein zusammengerafftes Vermögen einst in würdige Hände würde legen können.

Gleich: Ritter Brendts Geist (1796)
Ritter Prim kommt in den Besitz eines mysteriösen Schwertes, das einmal dem Ritter Brendt von Altenburg gehört hat. Dessen Geist verlangt von Prim, das Schwert seinem Freund Iman Wittowuth zu übergeben, was zu seiner Erlösung

beitragen werde. Als Belohnung dürfe er, Prim, dann das Schwert, dem magische Kräfte zu eigen sind, behalten. Als der Vater Brendts im Sterben lag, hatte er seinen Sohn gebeten, seinem Freund Wittowuth das Schwert zu überbringen, da in dessen Handgriff ein Freundschaftszeichen, die Hälfte eines Ringes, verborgen war. Außerdem kann Brendt, der (ohne bösen Willen) den Tod einer großen Anzahl von Menschen verursacht hat, die durch seine Schuld bei einem Brand ums Leben kamen, nach Gottes Richtspruch nur dann erlöst werden, wenn seine Burg wieder zum Stammsitz eines Geschlechtes wird.
Prim führt die Bitte des Geistes aus, hört von Wittowuth die äußerst komplizierte Lebensgeschichte Brendts und seines Bruders Albrecht von Altenburg, und erhält vom Kaiser die Burg als Lehen, womit der Geist nun endlich zur ewigen Ruhe eingehen kann.

Gleich: Der Geist des Brunnens (1800)
Der kinderlose Graf Friedrich von Reinstein erfährt vom "Geist des Brunnens", seinem Vorfahren Helmold, dessen Geschichte: Helmold muß wandeln, bis sein Stamm erloschen ist, weil er, selbst kinderlos, seine Frau ermordete und mit einer anderen seinen Stamm, der somit längst nicht mehr bestehen würde, am Leben erhielt. Der jetzige Graf von Reinstein soll indes nicht der letzte seines Namens sein. Er erfährt vom Geist, daß er nicht kinderlos sterben werde. Wirklich bekommt er zwei Söhne, Conrad und Helmold, bei dessen Geburt die Mutter stirbt. Friedrich verstößt Helmold, weil er ihm die Schuld daran zuschreibt, und stirbt wenig später.
Helmold gerät unter Räuber, bleibt aber tugendhaft und rettet das Mädchen Eulalie. Er gewinnt ihre Liebe und die Achtung ihres Vaters, gibt aber seine ritterliche Abkunft nicht zu erkennen, weil er um seiner selbst willen geachtet werden will. Damit nimmt das Verhängnis seinen Lauf. Bei einem Turnier wird Eulalie Helmolds Bruder Conrad zugesprochen. Helmold entführt Eulalie, die freiwillig bei ihm bleibt. Conrad, zur Versöhnung bereit, folgt Helmold. Dieser setzt seine Flucht fort, weil er, in Verkennung der Situation, nicht mit seinem Bruder kämpfen will. Der Geist, der alles aufklären könnte, schweigt, weil er an seine Erlösung denkt. Am Schluß der nun folgenden verwickelten Kette folgenschwerer Mißverständnisse und Zufälle ersticht Eulalies Vater den vermeintlichen Verbrecher Helmold und, aus Versehen, auch seine Tochter. Conrad kommt im Kampf gegen die Räuber, die sich auf dem Reinstein eingenistet haben, ums Leben. Damit ist der Stamm erloschen und der Geist erlöst.

Gleich: Wendelin von Höllenstein (Um 1850, spät. Aufl.)
Wendelin erhält mit dem Ritterschlag von seinem Kaiser die Ruinen von Höllenstein. Er findet in einem Gewölbe zwei Särge, eine Glocke und einen Stab, der aus einer

schwarzen und einer weißen Hälfte besteht. Die Berührung der Glocke mit dem weißen Ende ruft den guten Geist Adelmann, mit dem schwarzen den bösen Walluf. Die Geister waren ehemals Brüder; Walluf ein Teufelsbündler, der von Adelmann im Streit erschlagen wurde. Wendelin erweist sich schnell als recht anfällig für das Böse; zunächst nimmt er es mit Kleinigkeiten nicht so genau, dann begeht er unter dem Einfluß Wallufs immer schlimmere Taten, bis er sich durch die Entgegennahme eines Zauber-Dolchs, mit dem er Adelmann überwinden soll, Walluf ganz ergibt. Statt Adelmanns erwartet ihn jedoch ein Skelett mit fast leerer Sanduhr, das ihm bedeutet, er habe noch eine Stunde zur Reue.
Und Wendelin ist plötzlich wie umgewandelt; der eben noch skrupellose Sünder wird zum Muster an Tugend und Duldsamkeit; er erträgt - teils zu Unrecht - die schlimmsten Qualen und Demütigungen, ohne Wallufs Hilfe in Anspruch zu nehmen, so daß er am Schluß gerettet und Walluf endgültig von Gott verdammt wird.

Gleich: Wallrab von Schreckenhorn (Um 1800)
Dem Ritter Lambert von Ringenberg stoßen auf den Ruinen von Schreckenhorn, die er sich zum Nachtquartier gewählt hat, schauerliche Dinge zu. Er wird Zeuge eines gespenstischen Mahls, dessen Teilnehmer neben einem alten Mann Skelette sind. Am nächsten Morgen setzt Lambert seine Reise fort, ohne dem Spuk auf den Grund gegangen zu sein. Doch auf der Rückreise übernachtet Lambert wieder in den Ruinen. Die erste Nacht verschläft er. In der zweiten Nacht verweigert er einen vom Geist angebotenen Becher. In der dritten Nacht eröffnet der Geist Lambert seine Geschichte. Er muß wandeln, weil eine Frau, die er entführt hatte, in seinem Kerker verhungert war, als er schwer erkrankt war. Außerdem hatte Wallrab aus Versehen zahlreiche Menschen vergiftet; eigentlich hatte es den Geliebten seiner Angebeteten treffen sollen. Aber Wallrab hat 20 Jahre lang bereut und erhält jetzt die Chance, von Lambert erlöst zu werden. Allerdings darf er Lambert nicht unterstützen, weil dieser den Becher nicht angenommen hatte. Lamberts Aufgabe: Er muß der ersten Liebe seines Lebens treu bleiben. Lambert reist weiter, rettet dem jungen Ritter Asmud das Leben und gewinnt, als Turnierpreis, dessen Schwester Eufrosine. Eufrosine erweist sich als Vorbild eines Gemäldes, das Lambert auf dem Schreckenhorn bewundert hatte. Er schwört ihr ewige Treue. Aber das Verhängnis läßt nicht lange auf sich warten. Durch Mißverständnisse und Intrigen aus der Burg Asmuds vertrieben, verfällt er dem Mädchen Lisaura - womit er gescheitert ist. Asmud erschlägt Lambert, um seine Schwester zu rächen. Lambert verzeiht ihm sterbend. Jetzt ist Asmud an der Reihe, die Mission fortzusetzen. Er zeigt mehr Geschick

und erfüllt am Schluß den Spruch des Schicksals, worauf-hin der Geist erlöst ist. Lambert kehrt unter die Lebenden und zu Eufrosine zurück, Asmud erhält Lisaura.

Gleich: Mangolf von Rothenburg (1810)
Der Ritter Markulf betrügt seine Frau mit Yvetta, die ihm eines Tages ein "Schlafmittel" - in Wirklichkeit Gift - für seine Frau aushändigt. Markulf trinkt versehentlich aus dem für seine Frau bestimmten Becher, schlagartig wird ihm alles klar, und er flieht vor dem Gifttod in den Selbstmord. Aber er darf nicht endgültig sterben. Yvetta war ein teuflischer Geist gewesen, der den (vormals untadeligen) Markulf in die Hölle lotsen sollte, aber Gott schaltet sich wegen Markulfs früherer Verdienste ein, und Satan darf nur die üblichen verzwickten Bedingungen für Markulfs künftigen Erlöser stellen.
Die eigentlich unerfüllbaren Forderungen werden von Markulfs Sohn Mangolf (unwissend) eingelöst, und das große Werk kann beginnen. Erschwert wird das Ganze dadurch, daß der Teufel sich als vorgeblicher Beschützer Mangolfs einschleicht und jede Gelegenheit nützt, seine Schlingen auszulegen; unter anderem bringt er Mangolf mehrfach in unangenehme Situationen, indem er dessen Gestalt annimmt. Mit Hilfe Gottes und seines gespenstischen Vaters schlägt Mangolf sich recht tapfer, bis er sich aus Eifersucht zu einer Unüberlegtheit hinreißen läßt und zur Strafe in Zauberschlaf versenkt wird. An seiner statt muß jetzt das (unschuldige) Opfer seiner Eifersucht, Ositha, das Erlösungswerk fortsetzen - bis zur Endabrechnung zwischen Gott und dem Teufel, bei der der wiedererwachte Mangolf sich als unerschütterlich tugendhaft erweist, seinen Vater erlöst und Ositha zur Frau bekommt.

Gleich: Die geistige Urmutter (1843)
Der Ritter Rithogar heiratet Bernhardine. In seinem Schloß geht das Gerücht um, eine geheimnisvolle Ahnfrau spuke. Rithogar freundet sich mit einem zwielichtigen spanischen Edelmann namens Askalados an und überläßt diesem die Herrschaft über die Burg, als er eines Tages in den Krieg ziehen muß. Askalados bedrängt die zurückgebliebene Bernhardine. Dieser erscheint eines Nachts die gespenstische "Urmutter" und teilt ihre Geschichte mit. Ihr Ehemann hatte eines Tages eine Geliebte mit aufs Schloß gebracht, die sich bald wie die wahre Herrin aufspielte. Beate, so der Name der "Urmutter", duldete still ohne böse Gedanken. Weil sie aber durch ihre Kenntnisse über Heilpflanzen bei einer Seuche viele Kranke retten konnte, kam sie in den Ruf einer Hexe, und das gab ihrem Ehemann den Anlaß, sich ihrer zu entledigen, indem er sie lebendig einmauerte. Da verfluchte Beate ihre Mörder - und wurde deshalb zum ruhelosen Wandler nach dem Tode. Erst wenn ein Mädchen

ähnliches erleiden würde wie sie selbst, ihren Peinigern aber vergeben würde, würde sie erlöst sein. Dazu ist Bernhardine ausersehen.
Askalados verleumdet Bernhardine bei Rithogar und wird von diesem beauftragt, ihn zu rächen. Askalados läßt Bernhardine lebendig einmauern. Aber diese verzeiht Askalados und Rithogar, und so kann sie von der "Urmutter" gerettet werden. Dank der Zauberkräfte der "Urmutter" begleitet Bernhardine ihren Mann Rithogar unerkannt in Gestalt eines "Höckermännchens" und hilft ihm als eine Art Schutzgeist, seine Burg dem Verbrecher Askalados wieder zu entreißen, die dieser nach einem Mordversuch an Rithogar an sich gebracht hatte. Alles endet gut, die "Urmutter" ist erlöst, Rithogar schließt reumütig seine Frau in die Arme, und sogar Askalados wendet sich dem Guten zu und geht als Büßer in ein Kloster.

Grosse: Der Genius (1791-1795)
Karlos, der Ich-Erzähler, heiratet Elmire. Aus verschiedenen Anzeichen müssen sie erkennen, daß ein Geheimbund, der mit höheren Mächten in Verbindung steht, sie trennen will. Elmire wird von Unbekannten vergiftet. Karlos läßt sich überzeugen, daß der Bund unschuldig am Tode seiner Frau ist, und tritt ihm bei, ohne dessen genaue Ziele zu kennen, weil man ihm verspricht, die Mörder seiner Frau zu suchen. Karlos schwört der Liebe zur toten Elmire ab und wählt die Bundestochter Rosalie. Er erfährt, daß hinfort ein Genius ihn leiten werde.
Überraschend kehrt die totgeglaubte Elmire zurück; trotz der Warnung des geisterhaft erscheinenden Genius Amanuel flieht Karlos mit ihr - sie wird in der Kutsche von Unbekannten erschossen.
Karlos geht auf Reisen, muß aber aus einer Reihe merkwürdiger Vorkommnisse schließen, daß er von den Unsichtbaren ständig überwacht wird. Er hegt Rachegedanken gegenüber dem Bund und zieht ruhelos durch Europa. Mit Freunden gründet er eine Gegenverbindung, deren Pläne und Handlungen jedoch auf unbegreifliche Weise immer wieder durchkreuzt werden.
An der Schweizer Grenze trifft Karlos ein drittes Mal auf Elmire - die Frau, die in der Kutsche erschossen wurde, war eine Doppelgängerin. Die echte Elmire war damals nur betäubt und verschleppt worden; es gelang ihr, den Fängen der Verbindung zu entrinnen. Er beschließt, mit ihr, ihrem Sohn, den sie inzwischen geboren hat, und seinem Diener Alfonso ein zurückgezogenes Leben zu führen. Aber Elmire und das Kind sterben - eines natürlichen Todes. Karlos kehrt mit seinem Diener nach Deutschland zurück. Mehr und mehr verliert er seinen Geisterglauben. Wieder beschließt er, mit seinem Freund, dem Grafen von S., einen Gegenbund ins Leben zu rufen - aber der Geheimbund bietet keinerlei Angriffsflächen.

Karlos heiratet Adelheid, die dem Bund der Unbekannten positiv gegenübersteht. Eines Abends kommt Karlos einem Freund zu Hilfe, der mit einer weißvermummten Gestalt ficht, und sticht diese nieder. Es ist der Genius Amanuel - und gleichzeitig sein alter Diener Alfonso. Sterbend gibt er sich als Karlos Oheim, Graf von M., zu erkennen. Er hatte an der Spitze des Bundes gestanden und wegen seiner persönlichen Zuneigung zu Karlos hatte es Unstimmigkeiten zwischen den Bundesmitgliedern gegeben, wie Karlos zu leiten wäre. Unter anderem hatte er Karlos und Elmire, die getrennt bleiben sollten, wieder zusammengeführt.
Karlos, seine Frau und sein Freund, Don Bernhard, treten dem Bund endgültig bei; Rosalie, die mit ihm versprochene Bundestochter, gibt ihn frei. Im Gegensatz zu seiner Frau und seinem Freund, die in den Bundesangelegenheiten völlig aufzugehen scheinen, nimmt Karlos jedoch eine distanzierte Haltung ein. Als er außerdem seine Frau und Don Bernhard in flagranti ertappt, bringt er den ungetreuen Freund um und steckt seine Frau in ein Kloster.
Die Frau eines anderen Freundes, des Grafen von S., landet kurz darauf im selben Kloster, weil sie ihren Mann mit Karlos betrügen wollte, was dieser ihm aber sofort erzählte.
Der Tod Don Bernhards, der zu einem führenden Bundesmitglied aufgestiegen war, lenkt die Aufmerksamkeit der Regierung auf die Gesellschaft; sie wird völlig vernichtet. Karlos und der Graf von S. begeben sich auf eine Italienreise, wobei sie mehrfach durch unerklärliche Vorkommnisse aus Lebensgefahr gerettet werden. Sie beginnen an einen neuen Genius zu glauben - aber es sind ihre beiden Frauen, die ihnen verkleidet als Beschützer gefolgt sind. Das Ende ist Versöhnung.

Spieß: Die Geheimnisse der alten Egipzier (1798)
Ein Graf und sein Freund, die sich beide mit Leib und Seele den Geheimwissenschaften verschrieben haben, werden Zeugen einer Erscheinung: "Menes" führt sie in einer Nacht nach Ägypten an die Quelle des ewigen Lebens, wo ihnen tiefe Weisheit und die Heirat mit zwei Nymphen, seinen Töchtern, versprochen wird. Allerdings wird eine Bedingung gestellt: Es muß ihnen gelingen, in einer bestimmten Frist zu den Quellen des Nils und den Ruinen Palmyras zu reisen.
Mannigfache Abenteuer, Schiffbruch, Sklaverei verzögern die Reise, endlich erreichen sie Damaskus und landen zufällig im Hause eines deutschen Menonisten. Bei ihm begegnen sie einer der beiden "Nymphen", die ihnen aus Liebe gefolgt ist, und erfahren von ihr, daß sie einem Betrug zum Opfer gefallen sind: Ein verbrecherischer Verwandter des Grafen wollte in der Erbfolge nachrücken und

benutzte die schwärmerische Neigung der beiden Freunde, um sie auf eine Reise zu schicken, von der sie aller Wahrscheinlichkeit nach nicht mehr zurückkehren würden. Das Mädchen hatte den Betrug gezwungenermaßen mitmachen müssen. Es gelingt ihnen, wohlbehalten nach Hause zu kommen und die Verbrecher zu bestrafen.

Spieß: Die zwölf schlafenden Jungfrauen (1795)
Ein Ritter hat einen Teufelspakt geschlossen, der vom Teufel unter der Bedingung verlängert wird, daß der Ritter ihm auch seine zwölf Töchter zuführen muß. Aus Vaterliebe unterschreiben auch die Kinder den Vertrag. Aber sie bleiben tugendhaft, und so gelingt es dem heiligen Gallus, ihnen eine Probezeit zu erwirken.
Gott persönlich ermächtigt ihn, mit dem Teufel die Erlösungsbedingungen, die dieser stellen kann, festzulegen. Sie scheinen undurchführbar. Doch auf ebenso unglaubliche Weise ersteht der Erlöser. St. Gallus veranlaßt ihn, sein Werk zu beginnen, bei dem er, zwar vom Ton unsichtbarer Glocken vom Heiligen geleitet, vom Teufel trotzdem immer wieder gestört und getäuscht wird. Durch die Hilfe St. Gallus' gelingt es ihm aber, allen Fallstricken zu entgehen und die verzwickten Bedingungen (in Unkenntnis!) nach und nach zu erfüllen: 1.) Der Erlöser muß von 2 Eheleuten, welche einander nie sahen, im ehelichen Bette mit und ohne Ehebruch erzeugt werden. 2.) Seine Mutter muß zurückschrekken, wenn sie ihn erblickt. 3.) Sein Vater muß der Stunde seiner Geburt fluchen. 4.) Er darf nicht Vater, nicht Mutter kennen oder je gesehen haben. 5.) Er muß keusch und rein und ohne Weib sein. 6.) Er muß seine Wanderungen binnen zwölf Jahren geendet haben. 7.) Er darf seine Bestimmung und die Geschichte der zwölf Jungfrauen nicht erfahren. 8.) Nur nach 24 Jahren kann er seine Wanderung antreten.

Spieß: Das Petermännchen (1795, spät. Aufl.)
Am 24. Geburtstag des letzten Nachkommen des Westerburgschen Geschlechts, Rudolpf, erscheint das Petermännchen, eine zwergenhafte menschliche Gestalt, die schon lange als Schutzgeist bekannt ist, in dessen Zimmer. Es will dem jungen Mann von nun an als Diener und Ratgeber zur Seite stehen; seine erste Unterstützung führt aber gleich dazu, daß ein von Rudolph entehrtes Mädchen Selbstmord begeht. Bald darauf verführt Rudolph die Frau eines Ritters, der in Palästina auf einem Kreuzzug ist; Peter verhindert, daß der gehörnte Ehemann etwas merkt. Seine Frau jedoch gesteht ihm später alles und wird prompt hingerichtet. Rudolph begegnet inzwischen dem weiblichen Gegenstück zum Petermännchen, Matilda, erfährt aber nicht, daß Peter und Matilda seine Stammeltern und beide zum Spuken verdammt sind. Peter ist ein bereits der Hölle verfallener Teufelsbündler, der die Aufgabe hat, seinen Nachkommen ebenfalls dem Satan zuzuführen; Matilda, die von seinem Handel nichts wußte, muß ihm entgegenarbeiten, weil sie das unrechtmäßig

erworbene Gut nicht zurückerstattet und obendrein aus Scham den Kindern die Wahrheit über ihren Vater verschwiegen hatte.
Als Rudolph, im Turm ihrer Burg eingeschlossen, auf Peters Rat ein miteingesperrtes Mädchen verführt, kommt er zwar frei, sein Opfer aber bleibt gefangen. Nur strenge Buße und eine dreijährige Pilgerreise des Übeltäters können sie retten; außerdem darf Rudolph sich nicht mehr mit Peter einlassen, sondern muß sich ganz der Leitung durch Matilda anvertrauen. Er bekommt von ihr einen magischen Hut, den er nie abnehmen darf, da sonst Peter wieder vor ihm erscheinen kann.
In der ersten Gefahrensituation jedoch wirft er den Hut von sich und wird wieder Peters Gefolgsmann. Nach der Bußfrist sollte er dieTochter Matildas heiraten und so, was er nicht weiß, die spukende Ahnfrau erlösen, statt dessen verführt er sie mit Peters Unterstützung und läßt sie später in einem Kloster sterben. Nun ist der Bann endgültig gebrochen, und Rudolph ergibt sich einem Leben voller Verbrechen, schwört einen Meineid, benutzt im Turnier verzauberte Waffen und läßt sich von Peter mit Geld und anderen Dingen versorgen, obwohl er weiß, daß dieser die Eigentümer dafür tötet. Peter ist nur noch sein Diener und wird durch das Aufschlagen eines magischen Buchs zitiert. Eines Tages fällt das Buch jedoch in die Hände eines anderen Ritters, und Rudolph verschreibt ihm seine Seele. Nach einer Kette weiterer Verbrechen naht der Tag der Einlösung des Pakts heran - aber Rudolph wird von einem Priester gerettet. Allerdings stellt dies nur noch ein retardierendes Moment dar, denn wieder bleibt der Sünder nicht standhaft, heiratet sogar (allerdings unwissend) seine eigene Tochter, verschreibt sich abermals dem Teufel und wird am Schluß von diesem zerrissen.

Spieß: Der Alte Überall und Nirgends (1795, 2. Aufl.)
Georg von Hohenstaufen, der sich nur an sein eigenes Gesetz hielt, wird vom Gericht Karls des Großen zum Tode verurteilt und hingerichtet. Gott läßt ihn aber nicht zur ewigen Ruhe eingehen, weil der Ritter sich selbstherrlich als sein Stellvertreter auf Erden aufgeführt hatte. Er kann erst erlöst werden, wenn es ihm gelingt, fünf Taten zu vollbringen, die vor dem Urteil seines Richters bestehen können; ihm stehen allerdings nur neun Versuche zur Verfügung.
Hohenstaufen beginnt recht wahllos, seiner Meinung nach Gutes zu tun: Er rettet ein Mädchen vor einer Muß-Ehe, bewahrt einen alten Mann davor, unschuldig hingerichtet zu werden - findet die Taten aber als "böse" klassifiziert, weil seine Mittel nicht einwandfrei gewesen waren. Um dem Mädchen zu helfen, hatte er nämlich ihren Zukünftigen zur Untreue verleitet, und vor Gericht schwur er in der Gestalt eines Zeugen einen Meineid.
Als er auf der Burg eines Grafen zu Gast ist, verliebt sich dessen Tochter in den Geist, der die Gestalt eines

schönen jungen Mannes angenommen hat. Nachdem er mit wechselndem Erfolg verschiedene andere Taten vollbracht hat - unter anderem erlöst er einen weiteren Geist - muß er sich diesem Problem stellen. Zunächst versucht er, die Neigung des Mädchens auf eine andere Person zu lenken; als das nicht gelingt, muß er sich endlich als Gespenst zu erkennen geben. Diese letzte Tat wird - neben einigen weiteren - zwar als "gut" anerkannt, doch hat er die vorgeschriebene Zahl von fünf nicht erreicht und wird in einen hundertjährigen Schlaf versenkt.
Wieder zum Leben erwacht, nimmt er sich des Waisen Tankmar an und bringt ihn mit seiner Urenkelin Kunigunde zusammen. Wieder bleiben seine sonstigen Erlösungsanstrengungen erfolglos, und wieder muß er sich zum Schlaf niederlegen. Inzwischen wird Kunigunde von einem anderen Verehrer entführt, dem es gelingt, sich ihre Zuneigung zu erwerben. Aber Tankmar verfolgt die beiden und tötet ihn. Kunigunde stirbt bei der Geburt eines Kindes, und Tankmar fällt in einer Schlacht. Als Hohenstaufen auf die Welt zurückkehrt, muß er die schlimmen Folgen seiner Taten erkennen; nachträglich ist Gottes negative Wertung gerechtfertigt. Aber dieser zeigt sich barmherzig - in Zukunft erhält Hohenstaufen die Möglichkeit, die Folgen seiner Handlungen zu korrigieren. Trotzdem endet seine Einmischung in die Liebesangelegenheiten seiner eigenen Nachkommen äußerst unglücklich, und eine Lösungsmöglichkeit gibt es in diesem Falle nicht. Der Geist geht nun mit seinen ihm verbliebenen Versuchen, doch noch die ewige Seligkeit zu erringen, äußerst vorsichtig um. Unter anderem verhindert er einen Krieg, sorgt für die Abschaffung eines unmenschlichen Gesetzes und verhilft wieder einem Mädchen zu seinem wahren Geliebten; diesmal jedoch in moralisch einwandfreier Form. Gott wertet positiv, und der Geist ist nun endlich erlöst.

Spieß: Hans Heiling (1798-99)
Bertold Heiling findet einen ausgesetzten Säugling und nimmt ihn an Kindes statt an. Durch Zufall interessiert sich eine Markgräfin für den Findling und erklärt sich bereit, seine Erziehung zu übernehmen. Als ihr Mann nach ihrem Tode aber zum zweiten Mal heiratet, verfolgt die neue Stiefmutter den inzwischen zum jungen Mann herangewachsenen so lange mit ihrer Eifersucht und Mißgunst, bis er fortläuft, sich Räubern anschließt, selbst aber an keinem ihrer Verbrechen mitwirkt. Nach vielen Abenteuern kehrt er schließlich ins Haus seines Pflegevaters Berchtold Heiling zurück und wird als Sohn und Erbe empfangen.
Eines Tages belauscht er, als er entlaufene Bullen einfangen will, eine gespenstische Versammlung: Der dritte menschliche Regent der Elementargeister ist gestorben und seine ehemaligen Untertanen hoffen nun, frei zu sein.

Aber Gott persönlich teilt ihnen mit, daß sie einem vierten und letzten sterblichen Herrscher untertan sein müssen; die Bedingungen für seine Existenz können sie jedoch selbst stellen. Natürlich bemühen sie sich, diese so kompliziert, wie sie nur irgend können, zu formulieren: Der neue Regent muß unter anderem von einem Leibeigenen als Findling adoptiert, aber fürstlich erzogen sein worden; ferner muß er unter Räubern gelebt haben, aber selbst keiner geworden sein, und noch verschiedenes mehr. Der lauschende Hans stellt fest, daß er alle Bedingungen bereits erfüllt hat, außerdem löst sich das Rätsel seiner Herkunft: Er ist der illegitime Sohn des verstorbenen Herrschers mit einer Nymphe. Man erkennt Hans Heiling als neuen Regenten an.
Er benutzt seine neuerworbenen übermenschlichen Fähigkeiten zunächst dazu, einem unglücklichen Liebespaar zu helfen, dessen Verbindung vom Vater des Mädchens, dem Kaiser persönlich, nicht gebilligt wird, indem er sie vor dem Selbstmord bewahrt und den Vater Milde bewegt. Aber die Hölle sieht seinem Tun nicht untätig zu; dem weiblichen Teufel Ramaressa gelingt es, Heiling den "Ring des Trugs" an den Finger zu stecken, worauf der Regent alle Verhältnisse verzerrt erlebt und sich in Schuld und Ungerechtigkeit verstrickt - unter anderem sogar seiner Ehefrau und seiner Mutter gegenüber. Als er erneut einem Liebespaar beistehen will, beginnt er, sich selbst für das Mädchen zu interessieren und versucht, es durch Lüge und Täuschung zu gewinnen, was ihm aber nicht gelingt. Endlich überwindet er sich selbst und bereut, worauf der Ring seine Zauberkraft verliert; alles scheint zum Guten gewendet.
Aber Heilings Sohn verliebt sich in die von der Hölle zum Ehrgeiz verleitete Enkelin des dritten Regenten der Geister, die verlangt, daß Hans Heiling seinem Sohn die Macht vererben soll, was dieser aber nur gegen den Willen Gottes tun könnte und deshalb ablehnt.
Dem Mädchen gelingt es, ihren Liebhaber dazu zu bringen, dem Vater einen Ring zu stehlen, der ihm zauberische Kräfte verleiht. Aber sie selbst zeigt sich den Geistern nicht gewachsen und wird von ihnen getötet. Der seiner Macht beraubte Regent wird von einem Bären angefallen und stürzt schwer verletzt in einen Fluß, der ihn fortspült. Sein Sohn ertrinkt beim Versuch, ihm zu helfen, ein Freund des Sohnes, der ihn mit zu dem Betrug verleitet hatte, wird von dem Bären zerrissen. Die Hölle zeigt sich über dieses Ende wenig zufrieden, denn nur ein menschlicher Regent konnte verführt werden, die Elementargeister nicht.

Tschink: Geschichte eines Geistersehers (1790-93)
Der Ich-Erzähler, ein junger Edelmann namens Miguel, hat auf einer Reise eine Reihe spukhafter Erlebnisse: Auf einem Schloß erscheint ihm ein Geist, ein merkwürdiger, mit übernatürlichen Kräften begabter Bettler kreuzt mehrfach seinen Weg. Miguel wird zu einem überzeugten Anhänger des Geisterglaubens. Er begegnet einer Frau, verliebt sich in sie - aber bald darauf erhält er die Nachricht von ihrem Tod. Ein Unbekannter, der ihn vor dem Selbstmord bewahrt, erweckt Amalie, seine Geliebte, wieder zum Leben. Ein Freund erkennt in diesem Mann einen Irländer, der in Indien in eine geheimnisvolle Affäre verwickelt war und der auch im Vorleben verschiedener anderer Personen eine undurchsichtige Rolle gespielt hat. Dieser Irländer, Hiermansor, ist der Abgesandte eines Geheimbundes, der den rechtmäßigen König, der als Einsiedler verkleidet in einem Versteck lebt, wieder auf den Thron bringen will, der sich unter einem fremden Joch befindet. Mit Hilfe von Miguels Geistergläubigkeit und der Verheißung, Amalie von einem Treuegelöbnis zu ihrem verstorbenen Mann abzubringen, gelingt es ihm, Miguel völlig in seinen Bann zu ziehen. Mehr und mehr sieht Miguel in dem Irländer ein übernatürliches Wesen; bald ist er bereit, für sein Vaterland und seine Geliebte alles aufs Spiel zu setzen.
Dies alles ist nötig, weil die Hauptperson, gegen die sich die Verschwörung richtet, der Lebensretter und väterliche Freund Miguels, der Staatssekretär Vas--os ist,der aber gleichzeitig die Schuld am Tode von Amalies Gatten trägt. Miguel darf den beschlossenen Tod Vas--os' nicht verhindern; gleichzeitig öffnet ihm sein nahes Verhältnis zu diesem Staatsmann sämtliche Türen.
Miguels Vater gerät unterdessen unter den Einfluß eines zweiten Magiers, Alumbrado. Die Revolution gelingt, Vas--os wird ermordet. Miguels Vater bleibt ein Gegner der Verschwörung und will seinem Sohn außerdem eine Frau seiner Wahl aufzwingen. Dieser fühlt sich, als der Irländer ihm die versprochene Amalie nicht zuführt und verschwunden bleibt, betrogen.
Amalie stirbt bei einem Schiffsunglück, Miguel gerät wie sein Vater unter den mystischen Einfluß Alumbrados, der scheinbar Wunder wirken kann - und einen Gegenbund gegen den König aufbaut. Aber der Irländer vereitelt die Aktion. Alles scheinbar Übernatürliche stellt sich als Folge technischer Kunststücke heraus, und Miguel sieht sich als Opfer seines Schwärmertums, das sich beide Seiten zunutze gemacht hatten. Alumbrado wird in Miguels Maske hingerichtet; weil der König und Hiermansor ihrem einstigen Mitkämpfer einen Rest Dankbarkeit bewahrt haben, wird er zu lebenslanger Festungshaft unter einer eisernen Larve begnadigt.

8.2. Bibliographie

8.2.1. Primärliteratur

Apel, August und Friedrich Laun (d.i. Friedrich August Schulze): Gespensterbuch. Leipzig 1927 (Reclams UB 1790 - 1795).

Arnold, I(gnatz) F(erdinand): Der Mann mit dem rothen Ermel. Eine Geistergeschichte. 2 Bde. Gotha 1798 - 1799.

Arnold, I(gnatz) F(erdinand): Der graue Engel. Eine orientalische Erzählung. Rudolstadt 1798.

Arnold, Ignatz Ferdinand: Das Bildnis mit den Blutflecken. Eine Geistergeschichte nach einer wahren Anekdote. Zerbst 1800.

(Arnold, Ignatz Ferdinand): Mirakuloso oder der Schreckensbund der Illuminaten. Koburg 1802.

(Arnold, Ignatz Ferdinand): Die Nachtwandlerin oder die schrecklichen Bundesgenossen der Finsternis. 2 Bde. Hamburg u. Mainz 1802.

(Arnold, Ignatz Ferdinand): Euridane die Tochter der Hölle. Eine Pfaffen- und Geistergeschichte. 3 Bde. Hamburg 1803.

Arnold, (Ignatz Ferdinand): Amalie Balbi. Eine wunderbare Vision, die ich selbst gehabt habe. Erfurt 1805.

Bartels, Ernst Daniel August: Grundzüge einer Physiologie und Physik des Magnetismus. Frankfurt 1812.

Bornschein, Ernst: Der Beicht-Stuhl. Eine wahre schaudervolle Begebenheit des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1802. (Spätere Aufl.).

Buchner, Eberhard: Medien, Hexen, Geisterseher. Kulturhistorisch interessante Dokumente aus alten Zeitungen und Zeitschriften. München 1926.

Buchner, Eberhard: Anno Dazumal. 2 Bde. Berlin 1927.

Carus, Carl-Gustav: Über Lebensmagnetismus und über die magischen Wirkungen überhaupt. Leipzig 1857.

Cazotte, Jaques: Biondetta (Le Diable Amoureux. Übers. v. Franz Blei). Heidenheim 1961.

Contessa, Karl Wilhelm (Salice-): Sämmtliche Schriften. Hrsg. v. Ernst Houwald. 9 Bde. Leipzig 1826.

Eckartshausen, Karl von: Sammlung der merkwürdigsten Visionen, Erscheinungen, Geister- und Gespenstergeschichten. München 1792.

Fouqué, Friedrich Baron de la Motte: Der Zauberring. Ein Ritterroman. Nürnberg 1813.

Fouqué, Friedrich Baron de la Motte: Kleine Romane. 6 Bde. Berlin 1814 - 1819.

Fouqué, Friedrich Baron de la Motte: Ausgewählte Werke. Ausgabe letzter Hand. 12 Bde. Halle 1841.

(Gleich, Joseph Alois): Ritter Brendts Geist oder das Zauberschwert. Eine Geistergeschichte aus dem eilften Jahrhundert Böhmens. Wien und Prag 1796.

(Gleich, Joseph Alois): Der schwarze Ritter oder die drey Waisen. Eine Geistergeschichte aus dem zwölften Jahrhundert. 2. Aufl. Krems 1797.

(Gleich, Joseph Alois): Die Wanderungen des Ritters Eckbert von Klausenthal. Scenen aus der Geister- und Vorwelt. 2 Bde. Krems 1798.

(Gleich, Joseph Alois): Jetta die schöne Zauberin oder der Wolfsbrunn. Eine Geistergeschichte. Wien 1797.

(Gleich, Joseph Alois): Der Geist Gelaor oder die Abentheuer Graf Ludwigs von Edelburg. 2 Bde. Krems 1799.

(Gleich, Joseph Alois): Die Todtenfackel oder die Höhle der Siebenschläfer. (2. Aufl.) Wien und Prag 1799.

(Gleich, Joseph Alois): Die Brüder von Stauffenberg oder die Macht der Verborgenen. Eine Sage aus den Zeiten Kaiser Lothars von Sachsen. Wien 1800.

(Gleich, Joseph Alois): Wendelin von Höllenstein oder die Todtenglocke. Schauersage aus dem zwölften Jahrhundert. Neue verbesserte Aufl. Wien o.J. (um 1850).

(Gleich, Joseph Alois): Wallrab von Schreckenhorn oder das Todtenmahl um Mitternacht. Eine Wundergeschichte aus dem vierzehnten Jahrhundert. Wien o.J. (1800).

(Gleich, Joseph Alois): Mangolf von Rothenburg oder der Kampf um Mitternacht. Eine Schauergeschichte aus dem eilften Jahrhunderte. Wien u. Leipzig 1810.

(Gleich, Joseph Alois): Der Geist des Brunnens oder Reinsteins Fall. Eine Sage aus den Gräuelzeiten der Vorwelt. Wien o. J. (1800).

(Gleich, Joseph Alois): Ludwig Dellarosa (pseud.): Reinhard von Wolfsklau oder die blutigen Wege der grauen Gestalten auf Johannisstein. Schauer- und Schreckensscenen aus Österreichs Vorzeit. Wien u. Leipzig 1842.

Gleich, Joseph Alois: Die geistige Urmutter auf Gutenstein oder: die Eingemauerte. Wunderscenen aus der Vorzeit. Wien 1843.

(Gleich, Joseph Alois): Ludwig Dellarosa (pseud.): Azzo von Kuenring oder das Gericht der Todtenritter auf dem Niederberge. Wunder- und Schauergeschichte aus den Zeiten des Markgrafen von Österreich, Ernst des Tapferen. Wien 1844.

Goethe, Johann Wolfgang von: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. v. Ernst Beutler. Zürich 1948.

Grosse, (Karl): Der Genius. Aus den Papieren des Marquis C. von G. 5 Bde. Halle 1791 - 1795.

Grosse, Karl: Der zerbrochene Ring. 2 Bde. Berlin 1797.

Hennings, Justus Christian: Von den Ahndungen und Visionen. 2 Bde. Leipzig 1777.

Hennings, Justus Christian: Von Geistern und Geistersehern. Leipzig 1780.

Hinske, Norbert: Was ist Aufklärung? Beiträge aus der "Berlinischen Monatsschrift". Darmstadt 1973.

Hoffmann, E.T.A.: (Werke in fünf Bänden). Hrsg. v. Walter Müller-Seidel und Friedrich Schnapp. München 1961 - 1969.

Horst, Georg Conrad: Zauberbibliothek. Oder von Zauberei, Theurgie und Mantik, Zauberey, Hexen und Hexenprocessen. 6 Bde. Mainz 1821 - 26.

Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. v. Ernst Berend. Weimar 1927 ff.

Jung(-Stilling), Johann Heinrich: Theorie der Geister-Kunde in einer Natur-, Vernunft- und Bibelmäßigen Beantwortung der Frage: Was von Ahnungen, Gesichten und Geistererscheinungen geglaubt und nicht geglaubt werden müße. Nürnberg 1808.

Jung-Stilling, Johann Heinrich: Lebensgeschichte. München 1968.

Kleist, Heinrich von: Werke in einem Band. Hrsg. v. Curt Grützmacher. Minden 1967.

Kluge, Carl Alexander Ferdinand: Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel. Berlin 1811.

Köpke, Rudolf: Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben eines Dichters. 2 Bde. Leipzig 1855.

Lessing, Gotthold Ephraim: Werke. Hrsg. v. Herbert G. Göpfert. München 1971 - 1979.

Lewis, Matthew Gregory: Der Mönch (The Monk. Übers. v. Friedrich Polakovics). München 1971.

Mesmer, Friedrich Anton: Mesmerismus. Oder System der Wechselwirkungen, Theorie und Anwendung des thierischen Magnetismus. Hrsg. v. Dr. Karl Christian Wolfart. Berlin 1814.

Moritz, Karl Philipp: Magazin zur Erfahrungsseelenkunde als ein Lehrbuch für Gelehrte und Ungelehrte. Mit Unterstützung mehrerer Wahrheitsfreunde herausgegeben. 10 Bde. Berlin 1783 - 93.

Radcliffe, Ann: Der Italiäner. (The Italian. Übers. v. Friedrich Polakovics). München 1973.

(Rambach, Friedrich Eberhard): Hugo Lenz (pseud.): Ritter, Pfaffen, Geister in Erzählungen. Leipzig 1793.

(Rambach, Friedrich Eberhard): Ottokar Sturm (pseud.): Die eiserne Maske. Eine schottische Geschichte. Leipzig 1792.

Reeve, Clara: The Old English Baron. London/N.Y./Toronto 1967.

Rosenberger, Ludwig (Hrsg.): Geisterseher. Eine Sammlung seltsamer Erlebnisse berühmter Persönlichkeiten in Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Berichten. München 1952.

Schiller, Friedrich von: Werke. Nationalausgabe. Hrsg. v. Julius Petersen und Hermann Schneider. Weimar 1953 - 1967.

Schubert, Gotthilf Heinrich: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Dresden 1808.

(Schulze, Friedrich August): Friedrich Laun (pseud.): Memoiren. 3 Bde. Bunzlau 1837.

(Schulze, Friedrich August): Friedrich Laun (pseud.): Schloß Riesenstein. Roman mit und ohne Gespenster. 2 Bde. Leipzig 1807.

(Schulze, Friedrich August): Friedrich Laun (pseud.): Gesammelte Schriften. Mit einem Prolog von Ludwig Tieck. 6 Bde. Stuttgart 1843 - 1844.

(Seidel, Karl August Gottlob): Der schwarzgraue Mantel. Ein Zaubermärchen aus der Vorzeit nach einer alten Handschrift. 2 Bde. Leipzig 1795 - 1796.

Shakespeare, William: Complete Works. A new Edition, edited with an Introduction and Glossary by Peter Alexander. London/Glasgow 1965.

Spieß, C(hristian) H(einrich): Der Alte Überall und Nirgends. Eine Geistergeschichte. 2 Bde. Zweite und verb. Aufl. Frankfurt u. Leipzig 1795.

Spieß, C(hristian) H(einrich): Das Petermännchen. Eine Geistergeschichte aus dem dreizehnten Jahrhundert. 2 Bde. Frankfurt u. Leipzig 1795. (Spät. Aufl.)

Spieß, K(ristian) Heinrich: Die zwölf schlafenden Jungfrauen. Eine Geistergeschichte. 2 Bde. Leipzig 1795.

Spieß, Kristian Heinrich: Hans Heiling, vierter und letzter Regent der Erde-, Feuer-, Luft- und Wassergeister. Ein Volksmärchen des zehnten Jahrhunderts. 4 Bde. Frankfurt u. Leipzig 1798 - 1799.

Spieß, K(ristian) H(einrich): Die Geheimnisse der alten Egipzier. Eine wahre Zauber- und Geistergeschichte des 18. Jahrhunderts. 3 Bde. Leipzig 1798.

Tieck, Ludwig: Schriften. Berlin 1828.

Tieck, Ludwig: Werke in 4 Bdn. Hrsg. v. Marianne Thalmann. Darmstadt 1967.

Tieck Ludwig: Shakspeare's Behandlung des Wunderbaren. In: Ausgewählte kritische Schriften. Hrsg. v. Ernst Ribbat, Tübingen 1975. S. 1 - 38.

Tschink, Cajetan: Geschichte eines Geistersehers. Aus den Papieren des Mannes mit der eisernen Larve. 3 Bde. Wien 1790 - 1793.

Tschink, Cajetan: Wundergeschichten sammt den Schlüßeln zu ihrer Erklärung. Wien 1792.

(Villars, Montfauconde): Graf von Gabalis oder Gespräch über die verborgenen Wissenschaften. Aus dem Französischen (von F.L.W. Meyer). Berlin 1782.

(Wächter, Leonhard): Veit Weber (pseud.): Sagen der Vorzeit. 7 Bde. Berlin 1787 - 1798.

Wagener, Sam(uel) Chr(istoph): Die Gespenster. Kurze Erzählungen aus dem Reiche der Wahrheit. 2 Bde. 2.verb. Aufl. Berlin 1798.

Wagener, Sam(uel) Chr(istoph): Neue Gespenster. Kurze Erzählungen aus dem Reiche der Wahrheit. 2 Bde. Berlin 1801 - 1802.

Walpole, Horace: Die Burg von Otranto. (The Castle of Otranto. Übers. v. Joachim Uhlmann). Frankfurt o.J.

Wolzogen, Caroline von: Schillers Leben, verfaßt aus Erinnerungen der Familie. Stuttgart 1845.

Zschokke, Johann Heinrich Daniel: Sämtliche Novellen. 12 Bde. Berlin 1863.

Zschokke, Heinrich: Eine Selbstschau. 2 Bde. Aarau 1842.

8.2.2. Sekundärliteratur

Albertsen, Leif Ludwig: Spiel und Gespenst. In: Goethe-Jb. 91, 1974. S. 78 - 91.

Alewyn, Richard: Probleme und Gestalten. Frankfurt 1974.

Althof, Hans Joachim: Carl Friedrich August Grosse alias Graf Edouard Romeo von Vargas-Bedemar: ein Erfolgsschriftsteller des 18. Jhs. (Phil. Diss.) Bochum 1975.

Appel, J.W.: Die Ritter-, Räuber- und Schauerromantik. Zur Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur. Leipzig 1859.

Bauer, Rudolf: Der historische Trivialroman im Deutschland des ausgehenden 18. Jhs. (Phil. Diss.) Plauen 193(

Bausinger, Heinrich: Aufklärung und Aberglaube. In: DVJS 37 (1963) S. 345 - 362.

Beaujean, Marion: Der Trivialroman in der zweiten Hälfte des 18. Jhs. Bonn 1964.

Beaujean, Marion: Erzählende Prosa der Goethezeit. 2 Bde. Hildesheim 1979.

Benz, Richard: Die Märchendichtungen der deutschen Romantik. Gotha 1908.

Bonin, Werner: Lexikon der Parapsychologie. Bern/München 1976.

Boos, Heinrich: Geschichte der Freimaurerei. Ein Beitrag zur Kultur- und Literaturgeschichte des 18. Jhs. Aarau 1906.

Brauchli, Jakob: Der englische Schauerroman um 1800 unter Berücksichtigung der unbekannten Bücher. (Phil. Diss.) Zürich 1928.

Buchner, Eberhard: Von den übersinnlichen Dingen. Ein Führer durch das Reich der okkulten Forschung. Leipzig 1924.

Busch, Ernst: Die Stellung Gotthilf Heinrich Schuberts in der deutschen Naturmystik und in der Romantik. In: DVLG 20, 1942, S. 305 - 339.

Cohen, John: Golem und Roboter. (Wege zum Wissen). Frankfurt 1968.

Dahmen, Hans: E.T.A. Hoffmann und Gotthilf Heinrich Schubert. In: Lit. Wiss. Jb. d. Görres-Gesellschaft. Bd. 1, Freiburg/Br. 1926. S. 62 - 111.

Fischer, Jens Malte: "Selbst die schönste Gegend hat Gespenster". Entwicklung und Konstanz des Phantastischen bei Ludwig Tieck. In: Fischer, Jens Malte und Christian W. Thomsen: Phantastik in Literatur und Kunst. Darmstadt 1980. S. 131 - 149.

Fricke, Gerhard: Zu Sinn und Form von Goethes "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten". In: Formenwandel. Festschrift für Paul Böckmann. Hrsg. v. Walter Müller-Seidel und Wolfgang Preisendanz. Hamburg 1964. S. 273 - 293.

Freund, Winfried: Von der Aggression zur Angst. Zur Entstehung der phantastischen Novellistik in Deutschland. In: Phaicon 3. Hrsg. v. Rein A. Zondergeld. Frankfurt 1978. (Suhrkamp-TB. 443). S. 9 - 31.

Gehrts, Heino: Das Mädchen von Orlach. Erlebnisse einer Besessenen. Stuttgart 1968.

Grässe, Johann Georg Theodor: Bibliotheca Magica et Pneumatica oder wissenschaftlich geordnete Bibliographie der wichtigsten in das Gebiet des Zauber-, Wunder-, Geister- und sonstigen Aberglaubens, vorzüglich älterer Zeit, einschlagenden Werke. Leipzig 1843.

Graf, M.: Die Wundersucht und die deutsche Literatur des 18. Jhs. Wiss. Beil. zum Jahresbericht des K. Theresien-Gymnasium. München 1889.

Grassl, Hans: Aufbruch zur Romantik. Bayerns Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte. München 1969.

Greiner, Martin: Die Entstehung der modernen Unterhaltungsliteratur. Reinbek b. Hbg. 1964. (rde 207).

Guthke, Karl S.: Johann Karl August Musäus und das Übernatürliche im Sensationsroman. In: Archiv f. d. Studium der neueren Sprachen. Hrsg. v. Friedrich Maurer u. Heinrich Lausberg. 110. Jg. Bd. 195. Heft 1. S. 128 - 136.

Guthke, Karl S.: Englische Vorromantik und deutscher Sturm und Drang. (Palaestra 223). Göttingen 1958.

Haferkorn, Jürgen: Zur Entstehung der bürgerlich-literarischen Intelligenz in Deutschland zwischen 1750 und 1800. Stuttgart 1974.

Hanstein, Adalbert von: Wie entstand Schillers "Geisterseher"? (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 22). Berlin 1903.

Heckel, Hans: Die Brüder Contessa. In: Schlesische Lebensbilder. Bd. 4. Breslau 1931.

Hemmer, Heinrich: Die Anfänge Ludwig Tiecks und seiner dämonisch-schauerlichen Dichtung. (Acta Germanica VI, 3). Berlin 1910.

Hock, Stefan: Die Vampyrsagen und ihre Verwertung in der deutschen Literatur. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 17). Berlin 1900.

Jäger, Georg, Alberto Martino und Reinhard Wittmann (Hrsg.): Die Leihbibliotheken der Goethezeit. Hildesheim 1979.

Jeuthe, Lothar: Fouqué als Erzähler. (Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte 21). Breslau 1910.

Jones, Mervyn: Die Rosenkreuzer. In: Norman MacKenzie (Hrsg.): Geheimgesellschaften. Genf 1969. S. 130 - 151.

Kanzog, Klaus: Der dichterische Begriff des Gespensts. (Phil. Diss.) Berlin 1951.

Karbach, Walter: Phantastik des Obskuren als Obskurität des Phantastischen. Okkultistische Quellen phantastischer Literatur. In: Fischer/Thomsen, Phantastik, S. 281 - 298.

Kiesel, Helmut: Gesellschaft und Literatur im 18. Jh. Voraussetzung und Entstehung des literarischen Markts in Deutschland. München 1977.

Krüger, Hermann Anders: Pseudoromantik. Friedrich Kind und der Dresdner Liederkreis. Dresden 1904.

Krumbiegel, Albert: Friedrich Laun. (Phil. Diss.) Greifswald 1912.

Leopoldseder, Hannes: Groteske Welt. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Nachtstücks. Bonn 1973.

Lersch, Philipp: Der Traum in der deutschen Romantik. München 1923.

Lüthi, Max: Das europäische Volksmärchen. Bern 1974.

Maassen, Carl Georg von: Der grundgescheute Antiquarius. Freuden und Leiden eines Büchersammlers. Hrsg. v. Carl Graf v. Klinckowstroem. Frechen 1966.

Markschies, Lothar: Die Struktur von Jean Pauls "Titan". In: Gestaltung, Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstag von Hermann August Korff. Hrsg. v. Joachim Möller. Leipzig 1957.

Mayer, Hans: Die Wirklichkeit E.T.A. Hoffmanns. Ein Versuch. In: Ders.: Von Lessing bis Thomas Mann. Pfullingen 1959. S. 198 - 247.

Meyer, Hans: Die Brüder Contessa. Berlin 1906.

Möbius, Hans: The Gothic Romance. (Phil. Diss.). Leipzig 1962.

Möller, Helmut: Die kleinbürgerliche Familie im 18. Jh. Verhalten und Gruppenkultur. Berlin 1969.

Müller-Fraureuth, Carl: Die Ritter- und Räuberromane. Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte des deutschen Volkes. Halle 1894.

Nehring, Wolfgang: Nachwort zu Hoffmanns "Elixieren". Stuttgart 1975. (Reclams-UB 192.) S. 357 - 375.

Nettesheim, Josefine: Hoffmanns Phantasiestück "Der Magnetiseur". Ein Beitrag zum Problem "Wissenschaft" und Dichtung. In: Jb. d. Wiener Goethe-Vereins. Hrsg. v. Robert Mühlher. Bd. 71, 1967.

Neumann, Peter Horst: Legende, Sage und Geschichte in Achim von Arnims "Isabella von Ägypten". Quellen und Deutung. In: Jb. d. dt. Schiller-Ges 12, 1968. S. 296 - 314.

Olbrich, Karl: E.T.A. Hoffmann und der deutsche Volksglaube. In: Helmut Prang (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Darmstadt 1976. S. 56 - 88.

Oppeln-Bronikowski, Friedrich von: David Ferdinand Koreff, Serapionsbruder, Magnetiseur, Geheimrat und Dichter. Berlin 1928.

Pirker, Max: Rezension von P. Sucher: Les Sources de merveilleux chez E.T.A. Hoffmann. In: Euphorion 20/1913. Leipzig/Wien 1913.

Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. 2 Bde. München 1970. (dtv-WR 4051/52).

Price, Lawrence Marsden: Die Aufnahme englischer Literatur in Deutschland 1500 - 1960. Bern/München 1961.

Quelle, Charlotte: Christian Heinrich Spieß als Erzähler. (Phil. Diss.) Leipzig 1925.

Rommel, Otto: Rationalistische Dämonie. Die Geisterromane des ausgehenden 18. Jhs. In: DVLG 17, 1929. S. 183 - 220.

Sachs, Hans: Gemeinsame Tagträume. Leipzig/Wien/Zürich 1924.

Schenda, Rudolf: Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe 1770 - 1910. München 1977. (dtv-WR 4282).

Schmidt, Arno: Fouqué und einige seiner Zeitgenossen. Biographischer Versuch. Karlsruhe 1958.

Schmidt, Otto Eduard: Fouqué, Apel, Miltitz. Beiträge zur Geschichte der deutschen Romantik. Leipzig 1908.

Schnapp, Friedrich: (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. München 1974.

Schnapp, Friedrich (Hrsg.): E.T.A. Hoffmann. Dichter über ihre Dichtungen. Bd. 13. München 1974.

Schneider, Ferdinand Josef: Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jhs. Prag 1909.

Schönert, Jörg: Behaglicher Schauer und distanzierter Schrecken. In: Literatur in der sozialen Bewegung. Hrsg. v. Alberto Martino. Tübingen 1977. S. 27 - 92.

Schroeder, Aribert: Vampirismus. Seine Entwicklung vom Thema zum Motiv. (Studien zur Anglistik). Frankfurt 1973.

Schröder, Jürgen: Das Bettelweib von Locarno. Zum Gespenstischen in den Novellen Heinrichs von Kleist. In: GRM 17, 1967. S. 193 - 207.

Sichelschmidt, Gustav: Liebe, Mord und Abenteuer. Eine Geschichte der deutschen Unterhaltungsliteratur. Berlin 1969.

Sierke, Eugen: Schwärmer und Schwindler zu Ende des 18. Jhs. Leipzig 1844.

Skalitzky, Sepp: Christian Heinrich Spieß. Ein Schauerdichter und sein Schicksal. In: Slg. gemeinnütziger Vorträge. Hrsg. v. Verein z. Verbreitg. gemeinnütziger Kenntnisse in Prag. Nr. 662/63. Prag, Juni/Juli 1934.

Staiger, Emil: Schillers "Geisterseher". Und: Kleists "Bettelweib von Locarno". In: Ders.: Meisterwerke deutscher Sprache im 19. Jh. Zürich 1961. S. 178 - 196 bzw. S. 100 - 117.

Stamm, Ralf: Ludwig Tiecks späte Novellen. Grundlage und Technik des Wunderbaren. Stuttgart 1973.

Stecher, Gotthilf: Jung-Stilling als Schriftsteller. (Palaestra 120). Berlin 1913.

Strauss, Heinz: Der Klosterroman von Millers "Siegwart" bis zu seiner künstlerischen Höhe bei E.T.A. Hoffmann. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 18. Jhs. (Phil. Diss.). München 1926.

Thalmann, Marianne: Probleme der Dämonie in Ludwig Tiecks Schriften. (Forschungen zur neueren Literaturgeschichte 53). Weimar 1919.

Thalmann, Marianne: Der Trivialroman des 18. Jhs. und der romantische Roman. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Geheimbundmystik. (Germanische Studien 24). Berlin 1923.

Thalmann, Marianne: Die Romantik des Trivialen. Von Grosses "Genius" bis Tiecks "William Lovell". München 1970. (List-TB 1442).

Thiergard, Ulrich: Schiller und Walpole. In: Jb. d. dt. Schiller-Ges. 3, 1959, S. 102 - 117.

Todorov, Tsvetan: Einführung in die fantastische Literatur. Frankfurt/Berlin/Wien 1972. (Ullstein-TB 3191).

Trainer, James: Ludwig Tieck. From Gothic to Romantic. London/Paris 1964.

Weizmann, Ernst: Die Geisterbeschwörung in Schillers "Geisterseher". In: JbGG 12. Weimar 1926. S. 174 - 193.

Wittmann, Anneliese und Walter: Jung-Stilling, der "cameralische" Okkultist. In: Festgabe für Edith Heischkel und Walter Artelt zum 65. Geburtstag. Hrsg. v. Hans Heinz Eulner, Gunter Mann und anderen. Stuttgart 1971, S. 300 - 340.

Zacharias-Langhans, Garleff: Der unheimliche Roman um 1800. (Phil. Diss.). Bonn 1968.

Zondergeld, Rein A. (Hrsg.): Phaicon 1 - 4. Bd. 1 und 2: Frankfurt 1974 bzw. 1975 (Insel-TB 69 und 154). Bd. 3 und 4: Frankfurt 1978 bzw. 1980 (Suhrkamp-TB 433 bzw. 636).

Lebenslauf

Geboren am 06.04.1951 in Bad Reichenhall als Sohn des Chefarztes Dr. Carl-Otto Freiherr v. Stackelberg und seiner Frau Marie-Christina, geb. Freiin v. Fersen. Von 1957 bis 1961 Besuch der Volksschule in Bad Reichenhall, anschließend Wechsel auf das Karls-Gymnasium in Bad Reichenhall. Abitur 1971. Danach Ableistung des Grundwehrdienstes.
Ab dem Wintersemester 1972/73 Studium der Neueren Deutschen Literaturgeschichte, der Politischen Wissenschaften und der Kommunikationswissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Magisterexamen im Wintersemester 1978/79.
Anschließend journalistisches Praktikum bei einer Hamburger Wochenzeitung und Volontariat bei einer Münchner Tageszeitung. Seit dem 1. Oktober 1984 Redakteur.

Der Konrad-Adenauer-Stiftung in Bonn danke ich für ein Stipendium, mit dem die vorliegende Arbeit ermöglicht wurde.